

Université de Montréal

**«La mujer varonil en Tirso de Molina :
¿realidad social o ficción teatral?»**

par

NADIA WAI-KON

Études hispaniques, DLLM

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maîtrise ès arts (M.A.)
en Études hispaniques

Octobre, 2003

Nadia Wai-Kon, 2003



PB

13

U54

2003

V.007

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

IDENTIFICATION DU JURY

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

«La mujer varonil en Tirso de Molina : ¿realidad social o ficción teatral?»

présenté par :

Nadia Wai-Kon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président – rapporteur : Catherine Poupeney Hart

Directeur de recherche : Javier Rubiera

Membre du jury : Rosa Asenjo

Mémoire accepté le : 27 Octobre 2003

SUMARIO

La presente memoria intenta comprobar si las mujeres españolas del Siglo de Oro eran con frecuencia tan varoniles como las describe Tirso en sus obras, en particular, en *Don Gil de las calzas verdes* y en *El amor médico*. Considerada como un ser inferior, la mujer de aquella época tenía que someterse al hombre y se ocupaba, en general, del trabajo doméstico. Frente a la injusticia y la discriminación, ¿las españolas se rebelaban? Las dos protagonistas de Tirso en *Don Gil* y *El amor médico* se disfrazan y actúan como si fueran hombres. Gracias al disfraz varonil que llevan, se les permite hacer las cosas que, normalmente, les serían impedidas. Tirso parece presentar una nueva visión de la mujer; sin embargo, varios indicios en sus obras revelan que el dramaturgo no se ha alejado totalmente de los prejuicios que los hombres tenían sobre la mujer en aquella época.

Tirso reivindica el papel de la mujer en la realidad social, aunque lo hace con ciertos reparos en algún momento. Sin embargo, la manera en que ciertos críticos como Bomli, Isabel Barbeito, etc. presentan la vida de la mujer, muy dura y controlada por el sexo masculino, nos permite concluir que, a pesar de la existencia de algunas mujeres que hicieron estudios avanzados, o que realizaron el trabajo masculino porque el marido había muerto o se había ido, el tema de la mujer varonil como tal tiende más a ser una creación literaria que una realidad social de la época barroca.

PALABRAS CLAVES

Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, *El amor médico*, teatro del Siglo de Oro, dominación masculina, mujer rebelde, objeto sexual, disfraz, McKendrick.

RÉSUMÉ

Ce mémoire tente de vérifier si les femmes espagnoles du Siècle d'Or sont aussi masculins que les décrit Tirso de Molina dans ses œuvres, dont *Don Gil de las calzas verdes* et *El amor médico*. Considérée comme un être inférieur à cette époque-là, la femme a toujours dû se soumettre à l'homme et s'occupait, en général, du travail domestique. Face à une injustice de toute sorte à leurs égards, les femmes se rebellaient, soit en s'instruisant, soit en se vengeant du mal qui leur avait été fait. Les héroïnes des deux œuvres de Tirso illustrent d'ailleurs bien deux types de rébellion. Elles se déguisent en homme, réussissent alors à duper tout le monde et à réaliser ce qui leur est interdit en tant que femme.

Notre dramaturge semble prôner une nouvelle image de la femme, mais, en même temps, certains indices trahissent son opposition à accorder la même liberté aux femmes qu'aux hommes. D'un côté, Tirso revendique le rôle de la femme dans la réalité sociale, bien qu'il y montre certaines réticences. D'un autre côté, des critiques contemporains tels que Bomli, Isabel Barbeito etc. nous dessinent une dure réalité des femmes du Siècle d'Or. Ces deux points de vues distincts nous mènent à conclure que les femmes ayant une carrière universitaire ou professionnelle étaient si rare que certains écrivains de l'époque ont décidé de les immortaliser dans de nombreuses œuvres sous la forme de la femme masculine, en y ajoutant une touche personnelle alors que la réalité était toute autre.

MOTS CLÉS

Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, *El amor médico*, théâtre du Siècle d'Or, domination masculine, femmes rebelles, objet sexuel, déguisement, McKendrick.

SUMMARY

This master's thesis attempts to ascertain if Spanish women in the Golden Age lived like Tirso describes in his comedies and if they had really male character like the heroines depicted in *Don Gil de las calzas verdes* and in *El amor médico*.

To uphold this topic, a return to the past is important to understand their true social status in a patriarchal society. Indeed, women were considered as second class citizen and subservient to men. Furthermore, their principal functions were to maintain their daily household duties.

McKendrick used to classify different types of women in Tirso's comedies. We should point out that these women have some common features. We will also analyze Tirso's both works from which common traits described women with male character. Women disguised as men to be treated equally by society. Hence, Tirso did convey a new vision of women's social status but he did not totally renounce the old standard as stated in his comedies.

On one hand, Tirso introduced the idea of a "mujer varonil". He obviously tried to improve women's social status even though he would not concede equal freedom to women. On the other hand, critics such as Bomli, Isabel Barbeito etc. described Spanish women in times of tribulation under men's control. Consequently, the "mujer varonil" or the woman who acts as a man was in fact a theatrical creation. Apparently, a few and lucky group of women could only study at the university and emulate men's work during the Spanish golden age, while the rest were under men's domination.

KEY WORDS

Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, *El amor médico*, Spanish theater of the Golden Age, male domination, rebellious women, sex object, disguise, McKendrick.

ÍNDICE

Sumario	iii
Palabras claves	iv
Résumé	v
Mots clés	vi
Summary	vii
Key words	viii
Índice	ix
Dédicace	xi
Remerciements	xii
 Introducción	 1
 Primera parte: La realidad social de la mujer española en el Siglo de Oro.	
A. El matrimonio	3
B. La mujer casada y la niña	5
C. La educación de la mujer	12
D. La mujer y la religión	18
E. El trabajo – los oficios	23
Resumen y conclusión	28
 Segunda parte: Tipología de McKendrick sobre las mujeres en el teatro. La mujer como objeto sexual	
A. Los diferentes tipos de mujeres según McKendrick.	31
1. La bandolera, la mujer esquiva, la guerrera y la bella cazadora.	31
2. La mujer escolar y la vengadora en las dos obras escogidas	32
B. La mujer : objeto sexual	36
1. Los opositores de la comedia	37
2. Las descripciones físicas : la importancia del cuerpo	38
3. El contacto físico y los elementos sensuales	42

4. Presencia de aspectos sexuales	46
-----------------------------------	----

Tercera parte : Análisis de las obras y comparación con la realidad

A. Argumentos y resumen de las obras	51
B. La mujer, defensora de su honor	58
C. El disfraz permite actitudes y actuaciones reservadas a los hombres	68
1. La venganza y la crítica gracias al disfraz	68
a. Uso del disfraz para vengarse	68
b. Características masculinas y femeninas de la mujer varonil	70
2. Las mujeres reivindican la igualdad entre el hombre y la mujer	73
3. El disfraz : sinónimo de libertad	75

Conclusión	85
-------------------	----

Bibliografía	87
---------------------	----

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à ma famille, en particulier à mes parents qui ont su trouver les mots pour me faire comprendre que la connaissance était la clé de la réussite. Je dédie également ce travail aux femmes de certains pays qui, aujourd'hui encore, ignorent ce que le mot «liberté» veut dire.

«Si modeste soit-il, tout processus de changement pour le meilleur ouvre de nouveaux horizons qui redonnent de l'espoir et un sens nouveau à la vie, à la lutte et à l'effort.»
(Leonardo Boff, *Plaidoyer pour la paix : une nouvelle lecture de la prière de saint François*, traduit de l'anglais par Robert Prud'homme, Éditions Fides, Canada, 2002.)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Javier Rubiera, pour son aide, sa patience, son intérêt et surtout, ses précieux conseils. Je tiens également à remercier tous les professeurs pour leur enseignement et leur encadrement durant tout mon cursus universitaire parmi eux.

Introducción.

La igualdad entre la mujer y el hombre de hoy ha sido siempre para mí algo natural. Sin embargo, cuando veo que hay mujeres que siguen siendo consideradas inferiores al hombre en otros países de diferentes culturas, me doy cuenta, con tristeza, de que todavía existen pueblos dominados por la autoridad masculina que, pretendiendo proteger a la mujer de los peligros de la vida o evocando algunas leyes de su religión, rechazan dar al grupo femenino los mismos derechos que ellos gozan. Noto, entonces, que esta igualdad de los sexos que disfrutamos en el mundo occidental, no existe en algunos países del siglo XXI. Para poder entender la situación en la que vivimos hoy, tenemos que volver al pasado, pero no podemos estudiar todo desde el principio porque ya no se trataría de una simple memoria de maestría sino que necesitaríamos escribir todo un libro. Elegimos entonces un período especial durante el cual, en el marco teatral, se han notado algunos cambios en el “rol” de la mujer que siempre había sido vista solo como una esposa o una madre.

Al leer algunas obras teatrales del Siglo de Oro, en particular las de Tirso de Molina, el papel que desempeñaban las protagonistas femeninas me ha sorprendido particularmente por la mera razón de que el dramaturgo nos presentaba a mujeres superiores al sexo opuesto. El caso de estas damas no era particular, porque otros dramaturgos ya habían elegido a las protagonistas como héroes de sus obras. Por eso el estatuto de la mujer en el teatro de los siglos XVI y XVII ha sido muy estudiado por los críticos de nuestra época, ya que la imagen de la mujer barroca empieza a cambiar y a adquirir una nueva fuerza: aparece allí la mujer varonil. Así, como dice McKendrick, “[f]rom the 1570s onwards, this motif of the *mujer varonil* became increasingly prominent in Spanish drama; she became one of the most popular character types.” (1974, X)

El tema de la mujer varonil es efectivamente muy popular en el teatro del Siglo de Oro. Los dramaturgos españoles de la época cambiaron su manera de representar las mujeres en sus obras: ya no se trata de las mujeres como Fray Luis de León las describe en *La perfecta casada*, obra en la que, según nuestro fraile, la mujer debe ser dócil, “servir a su

marido”, “gobernar a su familia”, criar a sus hijos...(1987, 75), es decir, la mujer que debe callarse y obedecer al poder masculino que decide su destino.

La vida de la muchacha se concentraba sobre todo en el trabajo de la casa. Una vez casada gozaba de una libertad bastante limitada y, más tarde, imponía las mismas reglas a sus hijas, aunque también hay casos en los que las mujeres se ocupaban de los negocios o trabajos de su esposo.

Aunque en general las españolas parecían ausentes en la vida pública y en los negocios, siempre hay excepciones, como era el caso de la infanta Margarita, que fue nombrada regente de Holanda por su hermano Felipe II, o Catalina de Erauso, que estuvo al servicio del ejército español durante dieciocho años antes de que descubrieran su verdadera identidad.

Las mujeres lograron también penetrar en el mundo del trabajo, sobre todo las viudas que, después de la muerte de su marido, seguían con sus negocios, como Francisca de Verdugo, que se encargó de la compañía teatral de su difunto esposo, o María Vaca de Morales, que constituyó su propia compañía (cit. en McKendrick, 1974, 41).

Para elaborar nuestro trabajo sobre la mujer varonil, hemos escogido dos obras del fraile mercedario y al mismo tiempo dramaturgo Tirso de Molina, que vamos a analizar y comparar, señalando los puntos en común y las discrepancias entre las características de la vengadora en *Don Gil de las calzas verdes* y la escolar en *El amor médico*. Nos proponemos el plan de trabajo siguiente: vamos a ver cómo la mujer española vivía la realidad cotidiana a partir de diferentes aspectos tales como el matrimonio, el estatuto de la mujer casada y la niña, la educación, la mujer y la religión, el trabajo y el oficio de las mujeres. Luego, veremos los diferentes tipos de mujeres varoniles que McKendrick define, sobre todo los que están representados, en particular, en las dos obras de Tirso, y veremos en esta misma parte el erotismo en las obras que presentan las mujeres varoniles como objeto sexual. Por fin, analizaremos las dos comedias y compararemos la actuación de las protagonistas frente a la realidad de la época que ya habíamos visto en la primera parte.

I. La situación social de la mujer española en el Siglo de Oro.

Durante el Siglo de Oro, España, que todavía era un poder internacional, se vio poco a poco invadida por la crisis económica y el pesimismo moral. La sociedad española seguía un modelo jerárquico muy rígido, no igualitario jurídicamente y basado sobre la idea de la autoridad patriarcal, lo que es contrario a los conceptos cristianos de igualdad y de fraternidad de los seres humanos. Este sistema no sólo dividía la sociedad en clases como siempre había sido, sino que también separaba a los hombres de las mujeres. Algunas de estas últimas podían ser vistas como princesas y gozar de los más grandes privilegios pero el caso de la mayor parte de ellas era bien diferente. Según M. Ortega Costa, la situación de la mujer degeneró sobre todo a partir del siglo XVI, en cuanto al salario y a la sexualidad. La mujer fue considerada como la pecadora, ella era la causante de los pecados carnales de los hombres, y por lo tanto la intolerancia hacia ella se acrecentó.

A. El matrimonio

Durante el barroco, el culto medieval caballeresco a la mujer se había conservado : aún por una mujer desconocida, el caballero no vacilaba en arriesgar su honor para salvarla o cortejarla : le acordaba mucha importancia y realizaba casi todos sus deseos y ella, conmovida por su gesto, caía en sus brazos sin pensar que todo el encanto amoroso se terminaba después de la boda. El hombre mostraba entonces su verdadera personalidad y la situación de la esposa cambiaba y la mujer tenía que salir de su sueño y aceptar la dura realidad.

Aquel fenómeno, aunque aparecía en muchas de las novelas de la época medieval, no era el reflejo de la realidad barroca. Efectivamente, la situación de la mujer era muy inferior en comparación al del hombre. Como ya Margarita Ortega López ha mencionado, la sociedad se organizaba bajo la concepción patriarcal herencia de la cultura grecolatina y, de la ideología cristiana, sin olvidar el patrimonio de la civilización morisca (1997, 256). Daba al padre todo el poder de decisión y la responsabilidad de la familia. Su poder lo ejercía sobre la esposa, los hijos y los criados. La mujer no gozaba de este privilegio

porque supuestamente no tenía la inteligencia para ello, porque « no tenían [las mujeres] la autoridad moral ni la capacidad intelectual para llevar adelante una misión de esas características » (1997, 256). La ocupación de la mujer casada de la clase adinerada era dar herederos a su familia y criar a los niños que nacían : como señala esta crítica, los hijos eran el objetivo del matrimonio y el trabajo de la mujer era garantizar su educación. El padre era el jefe de la familia, y todos tenían que obedecer sus órdenes. Es el que decidía con quién y cuándo sus hijas se casaban, lo que significaba que un matrimonio no se podía contraer sin su consentimiento, y este concepto era protegido por las leyes. Aunque las comedias nos presenten muchas veces jóvenes que recurrían a miles de ideas para escaparse del casamiento que su padre les había preparado, sin duda ninguna la realidad no daba tanta libertad a la mujer para impedir la unión no consentida. La única solución sería entonces entrar en un convento para refugiarse, dedicarse a la oración y a la lectura. Y aunque el convento parece ser un tipo de encierro, para ellas podría tener otra significación, tal como otro tipo de libertad y otro tipo de amor sin pecado que pueden compartir sin miedo de ser violentadas ni maltratadas. Ahora bien, para las que no tenían vocación religiosa, no había más remedio que aceptar el casamiento « acomodado » por su padre que ni siquiera había pensado pedir el consentimiento de sus hijas. Y desgraciadamente la mujer no podía cambiar el futuro así previsto porque la obediencia al padre no se lo permitía. Y cuando el padre había muerto, era el hermano quien buscaba un esposo a la joven. El Concilio de Trento impidió el matrimonio clandestino en aquella época : sin embargo, una costumbre, a la cual los dramaturgos del Siglo de Oro se referían en sus obras, revelaba que las parejas ilegales podían huir y pedir al vicario que les casara bien celebrando directamente la boda o presentándose el galán en casa del padre con un papel en el que la joven previamente había escrito haber dado palabra de casamiento al galán. Esta costumbre nos parece poco creíble viendo la rigidez de la sociedad de aquella época. No obstante, según Bomli (1950, 93), numerosos testimonios históricos tienden a persuadirnos que había casos que se resolvían de esta manera, es decir, una boda consentida gracias a la ayuda del vicario. Algunos viajeros franceses contaban que un hombre podía « empêcher un mariage non voulu par celle qu'il aime en conduisant la jeune fille à un couvent, d'où il la tirera ensuite pour l'épouser en toute liberté, la loi donnant toujours raison au premier amant » (1950, 93).

El último punto que hay que señalar es que los galanes y las mujeres no buscaban amores con otra clase social que la suya : la frontera entre las clases era insuperable.

B. La mujer casada y la niña

La mujer casada dependía de su esposo y tenía que obedecerle, y esta idea era apoyada por la Iglesia. Aunque Fray Luis de León la consideraba como « compañera y no esclava » (1994, 35), no duda en menospreciarla hablando de ella como la parte « flaca » del hombre (1994, 35).

La madre era la que estaba encargada de la educación de los hijos hasta que estos cumplían siete años. Las relaciones hijos-madres e hijos-padres se distinguían por el hecho de que la primera se basaba más en lazos amorosos acompañados de cariño, etc. mientras la segunda se desarrollaba a través del respeto y de la obligación. Una vez los siete años cumplidos, la responsabilidad de la educación del niño varón pasaba al padre : habitualmente, « la severidad y disciplina eran los métodos más extendidos para transformarle en un ser útil y cristiano responsable » (Ortega López, 1997, 257). Los padres cariñosos eran criticados porque la afectuosidad era considerada como un sentimiento propio de la mujer, y que hacía que ella fuera un ser débil frente a la fuerza física y moral del hombre. Durante su aprendizaje, se le inculcaba la disciplina, la prohibición de manifestar sus sentimientos, para hacer de ellos futuros hombres según el modelo en vigor. Y una vez casado y padre, continuaría esta educación. La lectura y la escritura formaban parte de la educación que los hijos recibían. Los de la alta aristocracia o de la alta burguesía solían aprender el latín para poder ingresar en las universidades y seguir sus estudios para tener la oportunidad de acceder al mundo político o a un oficio bien visto.

Las niñas se quedaban con la madre, que les enseñaba la virtud, las buenas maneras y las actitudes que debían tener para ser buenas esposas más tarde. Al contrario de los hijos, se consideraba que no era necesario para ellas aprender a leer, escribir, calcular y aun menos aprender un oficio. Lo que sí tenían que saber, además de lo citado, era cocinar, limpiar la casa, coser, bordar.

Según Milagros Ortega Costa, la educación de las niñas se limitaba a aprender la virtud y a gobernar a la casa, es decir, ocuparse de todo lo doméstico, y las que tenían una buena educación no podían hacer alarde de ello : aunque tuviesen mucho conocimiento, no podían enseñar en las escuelas (1989, 92). Ortega López añade que, según los moralistas de la época, su mejor virtud era la castidad (1997, 92) y para prepararlas a respetar esta « virtud », les impedían jugar con sus hermanos o primos, y, más adelante, les enseñaban a no reír y a no mirar a un hombre que les estuviese mirando. La mujer tenía que ser silenciosa. Ortega López (1997, 257) dice también que « la práctica de la piedad, los rezos y el conocimiento de la doctrina cristiana redondeaban su crianza y educación. » Y añade que las madres o los preceptores (para las familias más ricas) inculcaban a las jóvenes, las actitudes que una mujer tenía que observar, como la « simulación, sumisión, fomento de las relaciones familiares, disimulo, aprendizaje de una cierta falsa modestia, ... o de tácticas afectuosas y sociales con vistas a proporcionarse un matrimonio ventajoso. »

En resumen, las madres transmitían la misma educación que ellas heredaron y que hacían perpetuar a través de sus hijas, sin poder cambiar las cosas so pena de ser castigadas por las leyes y la sociedad. Además, en el caso de que intentaran alejarse de la vía que se les había trazado, la vigilancia era tal que no podían cometer el menor error.

La educación de la niñas que acabamos de desarrollar era posible únicamente en las familias nobles y burguesas. Las niñas de las demás clases no gozaban de tal lujo. Veremos más adelante con más detalles la educación de las españolas.

Además de la educación de los niños, la mujer tenía que realizar trabajos domésticos como limpiar la casa, cocinar, coser. Según la clase a la que pertenecía, el trabajo de la mujer no era de igual importancia y tampoco del mismo tipo. Si era noble o burguesa, no tenía que limpiar la casa, ya que los criados se encargaban de ello porque el trabajo manual era considerado como una actividad reservada a la clase baja. Pero no importaba a qué clase pertenecían : el centro de su mundo era la casa.

En general, mientras que el hombre se dedicaba a sus negocios fuera, la mujer se quedaba en casa para consagrarse a los trabajos domésticos, o leer (caso muy raro) algún libro religioso o sobre la virtud femenina. De vez en cuando, iban a visitar amigas o recibían visitas.

Los moralistas de la época señalaron varias veces la ociosidad de las mujeres urbanas, pero más concretamente, creo yo, las mujeres de la nobleza y de la burguesía (aunque no lo especificaban), ya que las demás que trataremos más adelante, trabajaban como criadas o vendedoras, lavanderas, etc. para ganar su vida. Las nobles y las burguesas podían permitirse tener criados que se encargaban de los trabajos domésticos y de ir al mercado a comprar alimentos.

Una ocupación de la mujer era « confeccionar la ropa familiar » (1997, 279), es decir, la del marido, la de los niños y la suya. Había que guardarla limpia y proveerse otra nueva. La dote de la mujer casada se constituía de ropa blanca que podía llevar después de la boda. En realidad, las mujeres desahogadas disfrutaban de mucho tiempo libre ya que los criados desempeñaban las tareas de la limpieza de la casa, las costureras les ayudaban a confeccionar la ropa necesaria para toda la familia y las lavanderas se ocupaban de ir a recogerla para lavarla y entregarla una vez limpia.

A pesar de la debilidad económica del país, la clase alta continuaba disponiendo de muchos criados. Y cuando una pareja se casaba, cada uno se quedaba con sus criados y entonces la « ociosidad » de las mujeres urbanas, sobre todo las de la clase alta, que los moralistas de la época criticaban tanto, se explicaba por la presencia muy importante de criados puestos a su disposición.

En realidad, las jornadas de aquellas mujeres se resumían en dar las órdenes a los criados, ir a misa, recibir e ir a visitar a una amiga o una prima. Efectivamente las visitas eran actividades muy conocidas de las mujeres de la clase alta que recibían o visitaban a unas amigas y charlaban. Las mujeres recibían a sus compañeras en un cuarto llamado el « estrado » en el que sólo podían entrar las mujeres, y en rara ocasión un galán. El cuarto de recepción no contenía sillas sino cojines ya que las mujeres no solían sentarse en una silla, ni siquiera cuando comían. Bomli hace referencia a una viajera francesa que contaba que los hombres eran los únicos que se sentaban para comer mientras que las mujeres y los niños almorzaban y cenaban sentados en el suelo (1950, 99). Desde el estrado, las mujeres tenían acceso a un balcón de donde podían mirar la gente que pasaba por la calle.

Las prácticas religiosas se consideraban muy importantes en aquel periodo. Entonces, se les permitía asistir a misa, obligación a la que las mujeres no faltaban ya que les permitía

escapar del encierro y encontrar amigas o galantes. Por eso M. Ortega López describió la iglesia como « centro de galanteo » (1997, 280). Y como en este tiempo las fiestas que el pueblo celebraba estaban sobre todo ligadas a las fiestas religiosas, las mujeres podían acudir a ellas y disfrutar de un poco más de libertad. Además, durante las fiestas, las calles, las casas tenían que ser decoradas y eran las mujeres (probablemente no las de la clase alta sino las de la clase media y baja) quienes se encargaban de ello y aprovechaban la posibilidad de bailar.

El teatro fue también una oportunidad para que las mujeres pudieran salir de casa. Las mujeres del pueblo asistían a las representaciones desde un lugar exclusivamente reservado para ellas – la cazuela – donde podían charlar entre ellas mientras que las de la clase alta, acompañadas de sus caballeros, escuchaban la representación desde los « lugares nobles del recinto ». Además, como notó M. Ortega López, las obras teatrales de aquella época trataban mucho el tema de la mujer y esto favoreció el interés que las mujeres manifestaban en asistir a las representaciones. Pero en realidad, según el testimonio de Madame d'Aulnoy, las mujeres que asistían a las representaciones teatrales no eran mujeres de buena fama sino de virtud « médiocre » (1950, 113).

Mientras que las criadas se ocupaban de todo el trabajo doméstico, las mujeres de familias desahogadas paseaban. Según M. Ortega López, las mujeres iban por la calle « para ver y ser vist[as] » (1997, 284) y para charlar también con las amigas o las primas que se encontraban. Las damas respetadas salían acompañadas de un escudero, que normalmente era un viejo hombre con barba. Tenía la mano cubierta cuando llevaba la de su dueña para no ensuciarla ni mojarla con su sudor pero también por respeto a su dueña, ya que el hecho de tener la mano cubierta hacía que no tuviera contacto directo con la piel de la dama. Acompañaba a su dueña incluso para ir a la iglesia, si esta no tenía su propia capilla en su domicilio.

El escudero era como la sombra de las mujeres, ya que las acompañaba cada vez que salían, incluso cuando las damas se paseaban, aunque durante aquella época las mujeres eran muy aficionadas a tener una carroza (coche). Para las menos ricas, recurrían a la silla llevada por servidores. En fin, las que no podían gozar de un coche, ni de una silla llevada por criados, ni de ser acompañadas por un escudero, salían cubiertas de un manto que le ocultaba la cara y una gran parte del cuerpo.

Las mujeres tapadas, es decir, las que llevaban un manto, eran también problemáticas porque las mujeres de mala fama utilizaban el manto para llamar la atención de los hombres (1950, 115). Bomli y otros críticos señalaron que la situación de las mujeres tapadas engendraba tantos problemas y escándalos que Felipe II decidió impedir a las mujeres llevar el manto y salir cubiertas para que fuera más fácil distinguir las mujeres de diferentes clases. Aunque promulgada dos veces, la ley no fue respetada. El rey impidió a los propietarios de coches prestarlos para limitar su uso. Las tapadas fueron tan famosas que se convirtieron en un objeto muy tratado en la literatura de la época. José Deleito y Piñuela comenta que el manto era para las mujeres un « instrumento de galanteo y aventura » (1954, 63), y cita al historiador matritense Antonio de León Pinelo que publicó un trabajo en el que hacía la distinción entre las *cubiertas* y las *tapadas*. Las primeras según él, se ponían un velo sobre la cara para evitar que los hombres vieran su cara o, mejor dicho, para « sustraerse a la curiosidad o miradas concupiscentes de los hombres » (1954, 64). Lo que es comprensible y sobre todo legítimo. En cuanto a las tapadas, se ocultaban el rostro por un velo con la mera intención de « estimular el interés y el deseo de los hombres » (1954, 65), o según el viajero francés Bertaut, « No enseñan sino un ojo, y van buscando y provocando a los hombres con tanta desfachatez, que tienen a afrenta cuando no se quiere ir más lejos la conversación » (cit. en Deleito y Piñuela, 1954, 68). Había mujeres que recurrían a un manto para ir a encontrar a su amante sin ser reconocidas. Para nuestro historiador, el manto tiene su origen en las costumbres musulmanas. Efectivamente las mujeres moras se escondían la cara, costumbre que sigue siendo realidad en la vida de ciertas culturas musulmanes hoy en día (Deleito y Piñuela, 1954, 65 ; Bomli, 1950, 115). El velo y el manto no sólo permitían a las mujeres tener más libertades, ya que podían salir a encontrar su amante sin ser reconocidas, sino que incluso podían hacer posible que los hombres se acercaran a su dama, disfrazándose de mujer. Para proteger a sus hijas de los peligros que podían engendrar las tapadas, los padres las vigilaban y las obligaban a quedarse en casa. Había padres que llegaban hasta impedir a sus hijas acudir a misa. Cualquier oportunidad era bienvenida para la mujer con el objetivo de salir de la casa. Por ejemplo, las mujeres, fingiendo tener la salud débil, iban a la fuente del Prado para beber el agua que podía curarlas.

Aunque ya hemos citado algunas distracciones de las mujeres, nos falta presentar una, que es el gusto de las españolas por el baile. En realidad, las mujeres de la clase alta practicaban las *danzas*, que consistían en hacer mover sobre todo los pies, mientras que los *bailes*, reservados a la clase más baja, permitían a las mujeres mover todo el cuerpo. Bomli nos confía que los padres de la clase alta contrataban a profesores de baile para sus hijas (1950, 104). A las mujeres les gustaban tanto los bailes que incluso en los conventos bailaban.

Las salidas de las mujeres eran muy frecuentes durante las fiestas más famosas, como por ejemplo la de Santiago el Verde, en la que todas las clases sociales, incluso la familia real, participaban. En realidad las mujeres no daban tanta importancia a las fiestas sino que se aprovechaban de la ocasión para salir de la casa y exhibir todo el lujo que llevaban y de este modo encontrar a sus amantes. Para los galanes, las fiestas eran también la oportunidad de encontrar a las damas.

Acabamos de enumerar las diferentes oportunidades de salida de las mujeres y parece que salían mucho, pero en realidad sólo un pequeño porcentaje de las mujeres actuaban así, es decir, que se aprovechaban de las salidas para ir a coquetear con los galanes y no para realizar un trabajo que tenían que hacer.

Mientras que las mujeres de la clase alta pasaban su tiempo fuera de la casa, las de las clases bajas, que eran muy numerosas durante este período, no tenían ninguna ayuda y tenían que realizar todo tipo de trabajos domésticos, además de ocuparse de sus hijos y de hacer trabajos extradomésticos a cambio de un salario módico; tal era el caso de la lavandera (que ya hemos citado y que citaremos más tarde), la costurera, la criada, etc. Desgraciadamente, los moralistas de la época no tomaron en consideración la situación extremadamente dura de estas mujeres. Generalizaban la vida de las mujeres de la clase alta que representaban un muy pequeño porcentaje de la población femenina : entonces podemos permitirnos decir que la visión de la mujer que nos presentaban los moralistas de la época estaba muy lejos de la realidad en la que vivía la mayoría de las españolas.

La mujer casada campesina ayudaba a su marido, además de lo que ya tenía que hacer en la casa. Tenía, por ejemplo, que « cuidar de las vacas para obtener leche, queso y manteca; cuidar de los cerdos y elaborar la matanza anual... ir al horno a amasar; curar el lino y el cáñamo para hacer las telas necesarias para la casa; abastecer la bodega...»

(Ortega López, 1997, 279). Podemos así llenar la página con las funciones que ocupaban las mujeres campesinas del barroco que los moralistas olvidaron a la hora de criticar la ociosidad de la mujer, generalizando la situación de las nobles y de las burguesas. Este peso interminable produjo una fuerte tasa de mortalidad femenina. Aunque hubieran preferido disfrutar más de la vida, las campesinas no podían, ya que muchas de ellas no eran propietarias sino «subarrendatarias» que no tenían más que la tierra alquilada como única manera de ganar un poco de dinero para poder alimentar a la familia.

Como en las ciudades, el campo tenía un período de fiestas durante el cual las mujeres jugaron a cambiar su papel con el del hombre : era un verdadero carnaval. M. Ortega López nos confía que practicaron «la toma del mando de la casa o de la villa [...] durante las carnestolendas, la parodia de los cortejos a los varones del pueblo, o la sátira sobre los comportamientos masculinos...» (1997, 283). Estas enumeraciones hacen suponer que las mujeres eran conscientes de que su situación era muy injusta, pero la sociedad y las leyes no les permitían ni siquiera quejarse. Aprovechaban entonces las fiestas para exteriorizar todo su resentimiento frente a una sociedad patriarcal que no toleraba la rebeldía femenina. Las fiestas y los carnavales eran entonces muy importantes para la mujer ya que era el único momento en el que podían permitirse olvidar el sufrimiento cotidiano. Al contrario de las mujeres de la clase alta, las mujeres del pueblo podían disfrutar bailando en público. Además, como trabajaban o bien en el campo, o bien como criadas, lavanderas, etc., no estaban todo el día encerradas en la casa : las campesinas iban a trabajar en el campo, las criadas iban a comprar la comida cotidiana que no se podía guardar, lo que les obligaba a salir por la mañana y por la tarde.

En resumen podemos constatar que la libertad limitada de las mujeres de la clase alta les empujaba a aprovechar la menor oportunidad para salir de la casa y liberarse de la labor doméstica. Por lo tanto no faltaban ni siquiera a una salida, como acudir a misa, ir de paseo, visitar a una amiga, asistir a una representación de teatro, etc. Las mujeres de otras clases sociales no estaban encerradas en su casa, ya que tenían que salir para ir a trabajar. Podemos caricaturizarlas con la imagen de una mujer sepultada bajo todo tipo de trabajo y de sus hijos.

C. La educación de la mujer

Para Marcelin Defourneaux, la educación de la mujer siempre ha sido descuidada por los padres de familia (1983, 178), pues se pensaba que la educación para la mujer era inútil, porque no tenía la capacidad intelectual necesaria. Además añade nuestro crítico que «l'instruction est la source du dévergondage ...» (1983, 178). Sin embargo, poco a poco, el horizonte de la educación femenina empezó a hacerse ver a través de la ideología humanista. Luis Vives, en su *Instrucción de la mujer cristiana*, admitió que la mujer estaba dotada de una capacidad de aprender, aunque diferente de la del hombre. Según él, lo más importante para las mujeres era «la búsqueda de la virtud» y su encanto era la modestia (cit. en Ortega López, 1997, 290). Para Vives, una doncella tenía que ser «casta, sobria, mesurada, diligente, frugal, amigable, y humilde» (cit. en Mariló Vigil, 1986, 18). El modelo perfecto de la doncella para los moralistas de la época tenía que poseer las cualidades siguientes : «la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza, el retraimiento ...» (Mariló Vigil, 1986, 18) y dentro de estas cualidades había tres que valorizaban más : primero la vergüenza, segundo la honestidad, y, por fin, el silencio. Son los burgueses los que apoyaron el humanismo y los que permitieron que sus mujeres tuvieran acceso a los libros. La sociedad parecía más tolerante frente al sexo opuesto, pero, al mismo tiempo, un ambiente misógino se estableció y, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se le quitó el acceso a los libros. Y según Mariló Vigil, los moralistas empezaron a publicar obras sobre unas «teorías moralizantes para la subordinación femenina», en las que criticaban a las mujeres acusándolas de no ser calladas y de ser «parleras, ventaneras, callejeras, visitadoras, amigas de fiestas y enemigas de sus rincones, de sus casas olvidadas...» dice Vigil citando a Fray Luis de León. ¿Cómo explicar la paradoja? Por un lado tenemos a historiadores y dramaturgos que nos presentan a mujeres, sometidas, encerradas y dominadas por el sistema patriarcal. Por otro lado, los moralistas nos ofrecen imágenes de mujeres contrarias a lo que el primer grupo nos ha presentado. ¿Es posible que hubiera dos tipos de mujeres en España, uno que agrupaba mujeres sometidas, calladas y encerradas, y el otro que estaba constituido por mujeres rebeldes? Puede ser posible, ya que como Pfandl razonaba, las mujeres españolas habían estado en contacto con el mundo oriental, y por consiguiente,

era normal que sufrieran su influencia, es decir, sumisión, encierro, salir cubiertas. Por otro lado, las españolas vivían también bajo la «tradición medieval patriarcal religiosa» (cit. en Mariló Vigil, 1986, 29) y nada nos permite asociar la sumisión y el encierro únicamente a las mujeres musulmanas porque, como nota Vigil, cuando los moralistas «defienden este modelo de mujer enclaustrada, citan a los Santos Padres, las cartas de los Apóstoles y textos sacados de la antigüedad grecolatina» (1986, 30).

Como los hombres estaban convencidos de que la mente femenina no tenía capacidad para un gran conocimiento, se limitaban a hacerlas aprender «las prácticas cristianas» y «los saberes hogareños». Fray Luis de León, como sabemos, escribió *La perfecta casada*, libro que tuvo un peso muy importante en la sociedad de la época. Para él, «...la mujer buena y honesta no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender...» (1987, 154). Con puntos de vista de este tipo, era evidente que no permitían a las mujeres aprender muchas cosas. Al menos, saber leer, contar, y escribir formaban parte también del aprendizaje de las niñas de la clase alta. Pero si Pilar Ballarín Domingo (1994, 19) comentó que la principal actividad en las escuelas del siglo XVIII era la «labor de manos», era evidente que la educación de las niñas del siglo de Oro no podía ser más avanzada que la del siglo siguiente. Era aún más evidente que las niñas de la clase baja y campesina no tenían el privilegio de aprender todo esto aunque era su condición social más que su condición sexual la que había causado la alta tasa de analfabetismo, puesto que el fenómeno era común a los dos sexos del mundo campesino. La religión y el trabajo doméstico eran casi la totalidad de su educación. En las diferentes clases, las madres inculcaban la educación que habían recibido a sus hijas, quienes a su vez perpetuaban esta discriminación sexual. La viajera francesa Madame d'Aulnoy se sorprendió de que las mujeres españolas leyeran y escribieran poco. En el siglo XVII aumentó el deseo de las mujeres de aprender más cosas de lo que se les había impuesto, no sólo en España sino en toda Europa y en particular en Francia donde Poullain de la Barre publicó en 1673 un trabajo en el que habla de la necesidad de igualdad entre el hombre y la mujer. La educación femenina pareció mejorarse entonces. Vamos a ver en seguida dónde estudiaron y qué aprendieron.

Como ya vimos, la educación femenina se hacía sobre todo en casa, lo cual era lógico ya que no existían escuelas para niñas ni para mujeres. Entonces era la familia la que decidía lo que las jóvenes tenían que saber. Y si estaban interesadas, más tarde podían seguir su aprendizaje en un convento. Son las madres las que, con la ayuda de las abuelas, y de algunas tías, tenían que enseñar a leer y a escribir a sus hijas, sin dejar de lado el trabajo doméstico que Ortega López llamaba «tareas propias de su sexo» (1997, 293). Y cuando apareció la imprenta, los religiosos se apresuraron a imprimir libros sobre la moral o libros sobre el comportamiento ideal para la mujer cristiana. Las doncellas de las clases privilegiadas tenían derecho a libros para su instrucción, mientras que los almanaques, estampas y cuentos estaban reservados a las jóvenes de las clases más pobres (Ortega López, 1997, 293). Las lecturas se limitaron a las obras tales como *De la Instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives, *Los Avisos* de Santa Teresa, *La perfecta casada* de Fray Luis de León, etc., es decir, que son todos libros de moral, consejos de comportamiento, etc., lo que nos hace concluir que la educación femenina estaba manejada por la Iglesia. En cuanto a la escritura, casi no se practicaba.

En las familias de la aristocracia, las hijas tenían su propio profesor particular, mientras que, en general, las niñas campesinas eran analfabetas ya que el trabajo del campo estaba antes que los estudios.

Mientras aprendían a coser, a hilar y a bordar, las doncellas aprendían también el comportamiento correcto en su ambiente social, la importancia de guardar su honra para procurar no ser juzgadas por una sociedad tan intolerante frente a la emancipación femenina. Las jóvenes aprendían primero a leer, ya que la primera preocupación era la lectura para poder leer los libros religiosos o leer otro tipo de libros para la familia, como por ejemplo los cuentos, no todas alcanzaban a saber escribir y muchas veces apenas sabían firmar. Escribir no era tan importante ya que la sociedad de la época no quería hacer de las mujeres una sabias sino hacerlas honestas y virtuosas. Había también un grupo muy limitado de mujeres que tenía acceso al aprendizaje del latín, pero muy pocas lograban aprenderlo perfectamente.

Aunque en el Siglo de Oro no existían escuelas públicas, aparecieron varios tipos de casas de enseñanza. Según M. Ortega López, « algunos ayuntamientos o corporaciones » abrieron escuelas a costa suya. Las escuelas mixtas no eran toleradas porque

supuestamente eran peligrosas para la moral y el espíritu de los alumnos. Por consiguiente, las niñas se quedaban en casa, ya que los padres no querían dejarlas junto con los niños. En las zonas rurales, ocurría que los campesinos con sus propios medios construyeron escuelas, pero el exceso de trabajo en el campo no dejaba mucho tiempo a las niñas para asistir a las clases. Además no era fácil encontrar a los profesores adecuados, sobre todo cuando se exigía un hombre para enseñar a los niños y una mujer para las alumnas. Las campesinas recibían el conocimiento necesario para poder realizar los trabajos domésticos y del campo.

Las parroquias hacían también su parte de trabajo en cuanto a la enseñanza, pero privilegiaban el conocimiento religioso, lo que era comprensible. Algunas niñas, a veces muy jóvenes eran enviadas a conventos para completar su aprendizaje y salían de allí una vez que el padre les hubiera escogido un esposo. Había casos en que las hijas se establecían con sus criadas en el convento.

Aparecieron hospicios, colegios para huérfanas o institutos que recibían a las doncellas nobles : en general eran instituciones que aceptaban solamente recibir personas de sexo femenino cuyo jefe de familia había muerto. En realidad el objetivo principal de estos establecimientos era proteger a esas doncellas de los peligros de la vida y les enseñaban a leer, escribir y realizar trabajos domésticos, aprendizaje que hubieran podido obtener si estuvieran en su casa familiar. Como dice M. Ortega López, «...deseaban proteger la honra de muchas jóvenes amenazadas por la pobreza» (1997, 294). Lo original en estos lugares era que las doncellas podían procurarse dinero y preparar su dote para un posible casamiento en el futuro.

A partir del siglo XVII, otras escuelas aparecieron gracias a los trabajos de algunas órdenes religiosas que se dedicaban a trabajar con las jóvenes siguiendo el mismo sistema de enseñanza que las escuelas para los niños. Y poco a poco el aprendizaje en estas escuelas no se basó únicamente en la religión, y cada vez más ya no eran las religiosas las que daban las clases sino que necesitaban maestras laicas. Con estos progresos, aparecieron los primeros internados en los que las jóvenes vivían. Estos establecimientos eran frecuentados sobre todo por las hijas burguesas o que pertenecían a las clases profesionales. En general, no residían en aquellos lugares más de uno o dos años. Las doncellas que frecuentaban aquellas escuelas aprendían a coser, a bordar y hacer encaje,

lo que nos hace ver que no había muchos cambios entre el aprendizaje que las niñas recibían en casa por parte de su madre y el que recibían en aquellos colegios. La educación de las mujeres se reducía a un nivel muy bajo sin poder ir más adelante, ya que no tenían acceso a las escuelas superiores ni a las universidades excepto las raras mujeres que tuvieron el privilegio de entrar en estos lugares reservados exclusivamente para los varones. Para las aficionadas a la literatura, la única solución para poder seguir leyendo era entrar en un convento para permanecer en el lugar donde encontrara momentos para leer y profundizar su conocimiento.

Para los hombres, las mujeres con conocimientos representaban un peligro, pues tenían miedo que estas, gracias al conocimiento, intentaran dominarles y, por lo tanto, hacían todo para impedir el acceso a la educación a las mujeres. Además, Vigil nos recuerda que como el conocimiento era como un poder, ya que permite manipular y controlar las cosas y las personas, era una ventaja para los hombres el que las mujeres no supieran nada. Pero al contrario de los moralistas, los humanistas entendieron que era más eficaz intentar persuadir a las mujeres que, por su bienestar, tenían que comportarse y seguir el modelo que ellos mismos trazaron. Vigil lo confirma diciendo: «[l]os humanistas adoptaron una actitud más práctica, y en vez de dedicarse a insultar a las mujeres o a ensalzarlas, decidieron elaborar modelos de comportamiento e intentar convencerlas para que se adaptaran al cumplimiento de funciones intradomésticas» (1986, 44). Luis Vives, como Erasmo, pensaba que, para poder seguir dominándolas sin que se rebelaran, era imprescindible hacerles creer que la educación que iban a recibir era «elevada y fuertemente ideologizada» (1986, 44). Entonces hablaban en favor de ellas y solicitaban para ellas el derecho a la educación; pero, si nos fijamos bien, los dos valorizaban la educación; familiar de las doncellas, es decir, que a parte de aprender los trabajos intradomésticos que las madres inculcaban a sus hijas, no tuvieron acceso a lo que los niños pudieron aprender. En realidad, los supuestos «defensores» de las mujeres no consideraban a las mujeres como capaces de reflexiones y trabajos intelectuales. Lo importante para ellos era que la mujer fuera «honesta, callada ...». Por consiguiente, a pesar de los esfuerzos de adelantar la educación femenina, se nota que el nivel cultural de las mujeres del siglo XVI fue un desastre. Vigil concluye a partir de los moralistas y de los testimonios de aquella época que las mujeres ponían más énfasis en su lucha para

adquirir más libertad por salir y no se interesaban en la literatura y la cultura. Afortunadamente hubo pequeños cambios en el siglo siguiente, durante el cual España conoció un cierto número de damas que supieron el latín, el griego la gramática, etc. Cada vez más, criticaban a las mujeres acusándolas de pedantes (Vigil, 1986, 55), pero en realidad, soportaron su «indocilidad». También tenemos aquí la respuesta por la cual no querían que las mujeres supieran escribir. Vigil cita al jesuita Gaspar de Astete que apoyaba esta idea diciendo que la mujer no tenía que ganar «de comer por el escribir ni contar». Y el clérigo recordaba que «antes, así como es gloria para el hombre pluma en la mano, y espada en la cinta, así es gloria para la mujer, el huso en la mano, y la rueca en la cinta y el ojo en la almohadilla» (1990, 56).

Cada vez que había un esfuerzo por mejorar la educación de la mujer, los moralistas no dudaban en criticarlo. Por ejemplo con la aparición de los colegios (señalada arriba) los moralistas comentaron que era más conveniente para los niños asistir a las clases que para las niñas, ya que se acostumbraban a salir de la casa, lo cual consideraban muy peligroso. La educación que recibían las jóvenes era, sin duda, impuesta por el sistema patriarcal. Además no se notan muchos cambios en cuanto a las materias de aprendizaje que recibían de la madre o de las maestras de los establecimientos donde habían ingresado. La situación estaba tan estancada que algunos escritores de la época notaron que a pesar de los cambios aportados, la mayoría de las mujeres era ignorante porque se interesaron más en luchar para tener más libertad para salir a la calle que para instruirse. Y todo esto generaba la felicidad de los hombres, que lograron seguir dominando a las mujeres de manera muy sutil.

En esta parte, hemos intentado aclarar la manera en que se contrataba un matrimonio y la vida de la mujer después del casamiento dependiendo de las clases sociales de aquella época. Hemos visto que a pesar de la reclusión tan denunciada por los feministas, las diversiones para la sociedad femenina no eran pocas. Además, las salidas parecían muy frecuentes. Sin embargo, este lujo - es decir, las frecuentes salidas - lo gozaban una menor parte de las españolas, sobre todo las poco virtuosas, ya que, como hemos señalado, las demás tenían que quedarse en casa bajo el poder patriarcal y el ojo crítico de la sociedad.

D. La mujer y la religión

La religión tuvo mucha importancia durante el Siglo de Oro y María del Carmen Gómez García comentaba que una gran parte de la población femenina consagró su vida a ella, entrando en este momento en los conventos. Se puede suponer que una de las razones era que aquellos lugares ofrecieron una solución para huir de un casamiento no deseado por las doncellas que decidieron huir de la dominación del padre, primero, y del marido más tarde. En la época barroca la religión permitía a los moralistas y los religiosos reglamentar las conductas de la población. Aunque la religión criticaba y colocaba a las mujeres en un nivel más bajo que los hombres, ellas, para huir de la dominación de cualquier hombre, escogían entrar en los conventos para seguir una vida de devotas y para poder seguir teniendo acceso a la educación que habían tenido viviendo en casa de sus padres, porque antes de ser monjas, las actividades principales de las novicias eran aprender la lectura, la escritura, las ceremonias de la orden y la doctrina.

Los religiosos no vacilaban en menospreciar a las mujeres, hablando de la «debilidad de este sexo», como hace el jesuita Garau (cit. en Ortega López, 1997, 296), mientras los hombres tenían derecho a elogios como valientes, honestos, fuertes, prudentes, etc. Para arreglar este desvío de las mujeres, los contrarreformistas decidieron reglamentar su vida trazando un modelo de comportamiento que las mujeres tenían que seguir. Eva y María representaban diferentes mujeres : Eva incarnaba la mala, la que indujo al error a Adán mientras que María representa la santa, la buena, con su carácter humilde, pura, generosa... Pero de los modelos resalta un punto en común muy pertinente : en las dos era un hombre el que las dirigía; la primera por Adán, la segunda por Jesús. Con la Contrarreforma, la religión ganaba cada vez más terreno a medida que avanzaba el siglo XVI; había cada vez más personas que acudían a misa y al confesionario y la Iglesia utilizaba el latín en vez del castellano. Las mujeres devotas adquirieron una nueva línea de espiritualidad : se trataba de dejar de lado todas las riquezas materiales del mundo y de entrar en una nueva vida dedicándose a los menesterosos, los que necesitan ayuda. Las doctrinas se basaban en la piedad y el amor.

La religiosidad femenina se vivía de diferentes maneras por las mujeres : las había que iban a misa cada día. Las más devotas se convirtieron en beatas, dedicando su vida a

ayudar a los demás sin entrar forzosamente en la vida religiosa. En realidad eran más una comunidad de mujeres que vivían en grupo, andando descalzas y vestidas de manera muy sobria. No dependían de ninguna dominación masculina y así gozaban de la libertad de no seguir las reglas que, normalmente, la sociedad patriarcal imponía a las mujeres religiosas o laicas : efectivamente, las beatas se atrevieron a desafiar la autoridad masculina tomando la palabra en público, evangelizando, enseñando y escribiendo. Elena Botinas Montero, Julia Cabaleiro Manzanedo y María Angels Durán Vinyeta intentaron demostrar que las beatas tenían una sabiduría «no mediatizada ni controlada por los hombres, ... contribuyeron a la creación de una autoridad femenina ... exenta de cualquier connotación de jerarquía o poder» (VVAA, 1994, 284). Trabajaban la tela, cuidaban a los enfermos en los hospitales y les curaban gracias a su conocimiento de las plantas medicinales, e incluso iban a las cárceles trabajando como enfermeras, o bien ayudaban a las niñas enseñándolas y hospedando a las huérfanas. A pesar de la enumeración de todo el bien que hicieron para la sociedad, las beatas fueron perseguidas por la Inquisición, que las trató de «embusteras y alumbradas», puesto que las beatas tenían acceso a un conocimiento «a través de su relación directa con la divinidad» (VVAA, 1994, 292) sin la intervención ni el control del hombre : situación inaceptable para la autoridad masculina. Y el hecho de que las beatas utilizaran una lengua vulgar en sus escritos aumentaba el recelo del mundo eclesiástico.

Al contrario de las beatas, las monjas vivían en un convento, lugar en el que convivían mujeres de diferentes edades, de todas clases sociales y de distintas condiciones de vida : las hay que son viudas, otras que los padres dejaron allí, niñas ... Los conventos del barroco, al contrario de los de ahora, tenían diferentes funciones : primero, una parte se dedicaba exclusivamente a la vida religiosa, otra servía de «guarderías», otras recibían a doncellas hacendadas, mujeres ancianas o viudas, etc. Aunque los conventos no pertenecían a la misma orden, la vida religiosa de las que vivían en aquellos lugares era igual, es decir, basada en un ritual de rezos, de oraciones, de «cantos y lecturas», además de las reflexiones individuales. Pero se paraba ahí la lista de las actividades, puesto que tenían que realizar también trabajos «domésticos y extradomésticos», de los que hablaremos más tarde.

Primero, vamos tratar de las personas que compartían el lugar. Entrar en un convento parecía muy fácil, pero en realidad, para ello había que responder a los criterios vigentes, es decir, tener más de dieciocho años, tener una dote y pertenecer a una clase social bastante elevada. Para las que querían hacerse monjas «profesas», la dote era obligatoria, y las que no tenían dinero no podían ocupar la misma función que las que habían pagado. Vemos aquí que la diferencia de clases atravesaba también la entrada en el convento. Y dentro de la institución misma, existían distintas clases sociales. Las que procedían de familias adineradas se llamaban «monjas de velo negro» o «madres» y son las que se ocupaban del trabajo intelectual, mientras que las de la clase popular, llamadas las «monjas de velo blanco» o «hermanas», se encargaban de todo el trabajo doméstico, por no haber podido pagar la dote. Las primeras gozaban de su propio cuarto mientras que las segundas compartían un dormitorio común.

¿Quiénes entraban en un convento? Las había que ingresaban por huir un casamiento «convenido por el padre», o porque había cometido un deshonor a la familia y el padre hacía encerrar a su hija para salvar el honor. El convento se presentaba no sólo como una solución para evitar un casamiento no deseado o para salvar el honor, sino que daba la oportunidad a los padres pocos acaudalados, incapaces de pagar una dote conveniente para un matrimonio de sus hijas, de hacerlas entrar en un lugar que exigía una dote mucho más modesta. Dejando que sus hijas entraran en un convento, los padres sabían que las doncellas tenían su futuro asegurado. Había también mujeres que, teniendo sed de conocimientos y de literatura, aprovechaban su encierro en el convento para leer, aprender y ampliar su cultura, puesto que los conventos contenían grandes bibliotecas. A algunas los padres las habían puesto en el convento desde pequeñas para su educación, y en general lo que aprendían era la doctrina religiosa (cristiana), la lectura, la escritura, sin olvidar las actividades domésticas como la «costura», los «bordados», etc. (Gómez García, 1987, 112). En muchas ocasiones, una vez cumplido el tiempo de la educación, aquellas jóvenes permanecían en el convento sin convertirse en monjas, sino que, con otras mujeres, cohabitaban con las religiosas.

Por fin, tenemos a las mujeres que ingresaban en el convento porque estaban dotadas de una verdadera vocación religiosa, atraídas por los modelos de monjas españolas como Teresa de Ávila. Ahora, según M. Ortega López, dentro de este conjunto de mujeres que

quería seguir el modelo de esta famosa monja o de otra, se destacaban dos grupos : las que se dedicaban pura y meramente a la vida religiosa y las que, sin ser muy sinceras, realizaban su trabajo con el objetivo de ser populares (1997, 303). Esta crítica comenta que «algunas se convirtieron en líderes carismáticas en sus ciudades o comarcas...», lo que significa que tenían mucha autoridad no solamente sobre las personas del mismo sexo sino también del sexo opuesto, es decir, el hombre. Hay que decir que aquellas mujeres, enclaustradas y siguiendo una reflexión personal en la religión, lograron ocupar una fuerte presencia en la vida pública, que normalmente se les había impedido.

Un último grupo de monjas se distinguía : son las que no sólo se dedicaban al trabajo intelectual sino que asistían a los enfermos, a los pobres y a los huérfanos, etc. Eran muy apreciadas por la clase popular. Aunque muy pobres ellas mismas, trabajaban y vendían lo que habían hilado en el mercado. En aquella época aun existían conventos que recibían a los ancianos que servían de profesores a niños pobres. Milagros Ortega Costa en *Women in the Reformation and Counter-Reformation Europe* (1989, 105-106), hace referencia a una monja ejemplar : de origen noble y huérfana cuando había cumplido los seis años, Luisa de Carvajal vivía en un medio ambiente muy piadoso. Su tía, encargada de su educación, la llevaba a los hospitales para visitar a los enfermos y dar de comer a los pobres. Vivía de manera humilde y modesta, y quería mantenerse en la pobreza hasta tal punto que los demás nobles que la veían la humillaban. Cuando su tío quiso casarla, rechazó el casamiento y vivió con un grupo de mujeres. Su vida se resumía en ayudar a los pobres y a los necesitados (enfermos, prisioneros...), en evangelizar a las personas que no eran católicas, etc. tanto en España como en Inglaterra donde fue encarcelada dos veces y donde falleció. Al contrario de la situación de las mujeres españolas de su época, Luisa de Carvajal sentía que su condición sexual había sido para ella más una ventaja que un obstáculo en su vida pública (en Ortega Costa, 1989, 108). Tenemos aquí un caso extremadamente raro.

Los conventos eran muy pobres : las monjas sobrevivían a la pobreza gracias a los trabajos efectuados (el tejido, el planchado, el bordado, confección y ventas de vestidos...) y a los productos que vendían en el mercado. A esto se añadían las rentas propias, las limosnas, las dotes y los trabajos que efectuaban afuera. Para ser independientes, las religiosas, ayudadas de las mujeres que convivían con ellas, se

encargaban ellas mismas de «la limpieza del convento, cortar y coser sus propios hábitos, encalar las paredes, pintar puertas y ventanas, ... realizaban tareas remuneradas para el exterior como bordados y costura, elaboración de dulces y otras formas de repostería, obleas para sagradas formas necesarias para la comunión ... » (Gómez García, 1987, 114). Había también conventos que criaban animales para su propio consumo y si había sobrantes, los vendían.

Cada monja tenía un confesor espiritual, que era un clérigo a quien la mujer confiaba sus sentimientos, sus miedos, sus problemas, etc., y de quien esperaba las soluciones a sus problemas. En ocasiones, el confesor, aprovechándose de la confianza de las mujeres, las engañaba. La Inquisición se había enterado del problema y pidió a las víctimas de «la lujuria de los clérigos» que les denunciaran, porque si no deberían ser excomulgadas. M. Ortega López da conocimiento del caso del «libertinaje de un clérigo desequilibrado que ejerció una influencia desmedida sobre un grupo de mujeres aisladas e ignorantes...» (1997, 306).

Otro punto de fricción que existía era el conflicto de tutelaje que las órdenes masculinas ejercían sobre las órdenes femeninas. Otra vez aparece el tema de dominación del sexo masculino sobre el sexo femenino. Cada vez que un problema de este tipo aparecía, el sistema patriarcal, viendo su poder amenazado, decidió permitir a las órdenes religiosas masculinas mantener el tutelaje sobre las monjas que, aunque vivieran en un convento, estaban siempre en relación con la vida exterior.

Notamos que algunas monjas, aunque fueran enclaustradas, gozaban de ciertas libertades y aun de cierto poder si no amenazaban la supremacía de la autoridad masculina, es decir, el mantenimiento de la sociedad patriarcal.

E. El trabajo – los oficios

Hemos visto en las partes anteriores que la base del trabajo de la mujer era las actividades domésticas. La niñez de las hijas de la clase trabajadora era muy corta, puesto que la madre les enseñaba el trabajo doméstico que consistían en hilar para confeccionar la ropa de la familia, «amasar y cocer el pan» (Ortega López, 1997, 327), etc. En general

cuando cumplían los doce años, las niñas dejaban la casa para empezar a trabajar y preparar su dote. Trabajaban en casa de nobles como criadas. Las niñas de la clase popular tenían que «cuidar a los animales domésticos, limpiar establos, ordeñar las vacas, limpiar los talleres artesanos, ayudar en el proceso de producción, lavar y coser ropa...» (Ortega López, 1997, 327). Las campesinas estaban muy ocupadas también, ya que eran las que se encargaban de la matanza, de la producción del queso, de la mantequilla, etc. Las mujeres aristocráticas no tenían que ocuparse de los trabajos domésticos puesto que eran los criados los que los realizaban. Mientras que el hombre trabajaba en un lugar público, la mujer pertenecía a la parte privada : era un modelo trazado por la sociedad patriarcal. Las mujeres de la ciudad son las que estaban más ligadas al trabajo doméstico.

Si nos referimos a la vida del campo, las mujeres de los pueblos no sólo tenían trabajos domésticos sino que trabajaban también en el campo ayudando al esposo o al padre o bien eran meramente «propietarias o arrendatarias de empresas agrarias» (M. Ortega López, 1997, 330). La situación era mucho peor para las viudas con niños pequeños porque no sólo tenían que cuidar a los niños, sino que tenían que seguir trabajando la tierra, cuidando el ganado, etc. Había también «mujeres hortelanas» o «mujeres que pastoreaban» (1997, 330). Estas mujeres necesitaban la ayuda de los hijos y de la familia, porque solas no lograrían mantener el trabajo que realizaban con su esposo.

Veamos a continuación los diferentes oficios que realizaban las mujeres. Las criadas, empezaban a trabajar desde pequeñas, es decir, entre diez y doce años o menos. Sus padres las dejaban en manos de familias nobles para las cuales realizaban trabajos domésticos y a cambio recibían un salario módico. En general el contrato duraba entre seis meses y seis años y cada día «de sol a sol». M. Ortega López comentaba que si la criada tenía como residencia la casa del dueño, recibía ropa, comida, cuidados cuando estaban enfermas, y «al final del contrato recibían el salario restante : dinero y vestidos» (1997, 332). A partir del siglo XVII las criadas ganaban quince reales por mes pero ocurría a veces que no se les pagaba a tiempo.

Había mujeres que trabajaban como amas de cría. Diversas razones obligaban a las familias nobles a recurrir a las amas de cría: por ejemplo cuando la madre no puede hacerlo o cuando el niño es huérfano, etc. No todas las mujeres podían ser amas de cría,

ya que había que ser «cristianas viejas» y el trabajo duraba entre uno y tres años. Durante ese tiempo, la criada vivía en la casa del dueño.

Algunas mujeres del Siglo de Oro, dotadas de conocimientos curativos de las hierbas trabajaban como sanadoras. Era un oficio desaprobado por la Inquisición, que lo consideraba peligroso, y sobre todo porque les parecía inaceptable que las mujeres de clase popular e iletradas pudieran tener conocimientos sobre la medicina, una situación amenazante para los médicos, que eran todos hombres. Por esta razón, las sanadoras fueron marginalizadas, pero en realidad, el trabajo efectuado por aquellas mujeres fue apreciado por la clase popular, que las admiraba por su sabiduría y porque era menos costoso pagar los servicios de las sanadoras que los de un médico. Por eso aunque su trabajo fue prohibido por la Inquisición, las sanadoras seguían cumpliéndolo. Otro oficio parecido al de las sanadoras era el de las parteras, quienes, como las sanadoras, fueron muy vigiladas por la autoridad. Para ejercer el trabajo, las mujeres tenían que ser examinadas por dos médicos que les daban el permiso para hacer el trabajo, licencia que permitía evitar que las «brujas» ejercieran el oficio. Era una época durante la cual la presencia morisca no podía ser ignorada, y hubo mucha aprehensión frente a las mujeres moriscas, de las que se sospechaba que practicaban abortos. El trabajo de las parteras no era muy fácil frente a la intolerancia de la Inquisición; sin embargo, con licencia o no, ayudaron a muchas mujeres a dar a luz. Las mujeres que realizaban el trabajo fueron bien pagadas, y en general, los campesinos que necesitaban sus servicios les pagaban dándoles aceite, harina, etc.

Durante el Siglo de Oro, el hecho de que un gran número de hombres emigrara a las Indias, o fueran soldados, hacía que las mujeres tuvieran que asumir el trabajo de sus maridos para atender las necesidades de la familia. Incluso las había que fundaron sus propias compañías de «ultramarinos» con las Indias. Pero, como siempre, no se les permitía realizar el proyecto sin el control del poder masculino a través de los gremios que supuestamente les protegían. Efectivamente, todo tipo de actividades de la época era controlado por los gremios. Las mujeres no podían ingresar en ellos por su propia cuenta : sólo los hombres, las viudas o las mujeres de esposos ausentes, pero que habían sido agremiados, podían formar parte de los gremios. A partir del siglo XVII, obtener la licencia de seguir la actividad familiar se hizo cada vez más difícil. Se les permitía a las

viudas seguir las actividades de sus esposos si no se casaban otra vez. Esta situación incitaba a las viudas a casarse de nuevo con otros artesanos agremiados para poder seguir con sus trabajos. En general, las actividades femeninas regidas por los gremios eran el trabajo de «las mesoneras, las taberneras, alquiladoras de camas, lavanderas, posaderas, panaderas», etc. (Ortega López, 1997, 335)

No bastaba que los gremios impusieran sus reglas; a ello se añadían las normas del consejo de Castilla para el trabajo de las taberneras que o bien eran propietarias (por el marido), o bien asalariadas. Una de las reglas era que las mujeres no podían ir a comprar vino solas, sino acompañadas, y sólo las mujeres que cumplían cuarenta años podían ejercer el oficio : esta última regla sirvió para impedir la prostitución.

El trabajo de las lavanderas, duro, era realizado por las mujeres de la clase social baja y sobre todo por las inmigrantes (moriscas en general). Las lavanderas recogían la ropa e iban a lavarla en un sitio fijo de la ciudad, más específicamente cerca de los ríos o de las fuentes, donde arrendaban un puesto que les costaba mucho frente al salario módico que recibían.

Otra profesión que ejercían las mujeres era la panadería, que realizaban con sus esposos o sus padres : las mujeres ayudaban a moler el trigo y amasar el pan para venderlo. En general, las panaderías pertenecían al señor de un lugar que las confiaba a un matrimonio para que produjera el pan, y cuando el marido moría, la viuda podía seguir con la actividad. En las ciudades, las autoridades controlaban las panaderías en cuanto a la calidad del pan, su precio, su peso, etc.

Una actividad en la que la presencia femenina fue muy importante era la venta, pero, como siempre, era un trabajo permitido a las mujeres casadas, viudas o de más de cuarenta años y que tenían una licencia. Para las casadas era un trabajo que les permitía aumentar el ingreso de la familia, pero a las viudas simplemente les permitía sobrevivir. Las autoridades municipales vigilaban el trabajo de las vendedoras y no era una novedad que, como comenta Margarita O. López, «se inventaba cualquier pretexto para restringir sus actividades ...» (1997, 338).

Hemos notado que en la educación de las niñas, se les enseñaba a coser, es decir, el manejo del hilo y de la tela. Este aprendizaje servía mucho a las niñas que, una vez adultas, se convertían en tejedoras, hilanderas o encajeras. Como los oficios que

acabamos de ver, estos eran administrados también por los gremios. Las mujeres que los ejercían, «se comportaban como agentes suyos, cobrando deudas, preparando recibos o llevando las cuentas.» (Ortega López, 1997, 338). A causa de un número elevado de epidemias que se llevaron a la mano de obra masculina, las mujeres tenían que reemplazar a los hombres y seguir haciendo vivir la familia. Los oficios que ocupaban las mujeres eran el tejido, el hilado, el encaje. El primer oficio es un trabajo que las jóvenes empezaban muy temprano, es decir, alrededor de los doce años. Muchas mujeres trabajaban en el ámbito del textil, puesto que era un mercado en pleno desarrollo por el comercio con América. El número de talleres aumentó y las esposas de los maestros de talleres así como las viudas tenían derecho a un puesto durante un año, y después de haber probado un examen podían seguir trabajando sin la ayuda masculina. Las mujeres, que formaban la mayoría sino casi la totalidad de la mano de obra de la industria textil, exigieron que se les permitiera ingresar en los gremios. Desgraciadamente, sólo a finales del siglo XVIII fue posible abrir talleres y tiendas sin el permiso de los gremios.

Trabajar el hilo formaba parte de la realidad cotidiana de muchas mujeres de la época barroca y, en particular, de las campesinas, puesto que no sólo tenían que confeccionar la ropa de toda la familia sino que las había que lo hacían para ganar la vida, sobre todo cuando no era la época de cultivos o durante la temporada baja. Pero frente a la importación de los productos extranjeros que son competitivos, y a la carencia de tecnología en la Península, el salario de las hilanderas bajaba.

Los encajes proporcionaban también trabajos a muchas mujeres, ya que el salario ganado gracias a este empleo les permitían ahorrar dinero para preparar la dote de su futuro casamiento o para el de las hijas. Para las mujeres casadas, el ahorro posible gracias al trabajo de las encajes representaba una ayuda al mantenimiento de la familia. No obstante, las mujeres ganaban menos de lo que debían, ya que no tenían derecho de hacer el comercio de sus propios productos. La importancia de la emigración de la población hacia la ciudad durante la época barroca hizo que el número de los mendigos y de las personas sin trabajo aumentara. Las mujeres que formaban parte de este grupo fueron tan importantes que según M. Ortega López, «el bachiller Pérez de Heredia se preocupó abundantemente, en esas fechas, por la delincuencia femenina y proponía ‘casas de trabajo y de labor’» (1997, 341). Efectivamente, la prostitución no era ni mucho menos

desconocida en la España barroca, aunque estaba vigilada por la ideología contrarreformista que procuraba que las mujeres honestas no se mezclaran con las prostitutas. Estas últimas estaban recluidas en unas casas en las que ejercían su oficio «bajo la supervisión del padre del burdel» (1997, 342). Otra vez, el poder patriarcal estaba presente y dominaba a las mujeres. A estas últimas no les permitían salir del lugar como quisieran, tenían que obedecer las órdenes del padre del burdel y se les imponían también controles médicos cada mes para prevenir las enfermedades. Otra manera de controlar este grupo marginal era que se les imponía la petición de un permiso para ejercer este trabajo y se castigaba a las que ejercían el oficio sin respetar todas estas reglas. A pesar de todas estas restricciones, existían mujeres que ejercían la prostitución fuera del lugar indicado. Las mujeres no ganaban mucho, ya que primero tenían que dar la mayor parte de su salario al «padre» para obtener su «protección» a cambio y, luego, porque tenían que pagar las camas y las habitaciones donde realizaban su trabajo. Aunque Felipe IV promulgó, dos veces, una ley que impidió esta práctica, las mujeres siguieron con la actividad.

El trabajo de las actrices era otro oficio marginal, ya que se consideraba que actuaban contra las reglas que el sistema patriarcal habían impuesto, es decir, la discreción y el silencio. Antes de que existiera el oficio de actriz, en las representaciones, las mujeres eran en general representadas por jóvenes o por hombres que llevaban máscaras. Pero poco a poco, y bajo mucho control, permitieron a algunas mujeres ejercer el trabajo de actriz, un trabajo que les costó prejuicios y discriminación.

Resumen y conclusión

Martín Gaité, que estudió algunos usos y costumbres del siglo de Oro y del siglo XVIII, notó que hubo progresos en las condiciones de la mujer, sobre todo, en el siglo de las luces. Y según Mariló Vigil, no era posible que los cambios se hicieran del día a la mañana, lo que nos hace pensar que las mujeres, a pesar del sistema patriarcal extremadamente rígido, se defendieron en busca de más libertad y sobre todo más derechos. Además, Vigil comenta que «[n]i la historia ni la sociedad suelen regalar nada a nadie; la escalada de posiciones de un sector cuesta normalmente una larga lucha protagonizada por el mismo.» (1986, 1). Era el caso de las mujeres en el período del Siglo de Oro. Podemos citar por ejemplo a las doncellas que entraron en los conventos para evitar que sus padres las forzaran a casarse con hombres que ni siquiera conocían; podemos hacer referencia también a las doncellas que huían de la casa para ir con un amante a casarse gracias a la ayuda de un vicario. Es posible que no sea una rebeldía tan considerable, pero tampoco puede ser ignorada. Porque aunque los humanistas parecían ser los que habían solicitado la mejoría de las condiciones de la educación de las mujeres, no era suficiente para explicar el avance en la situación que notó Martín Gaité en sus estudios. Por lo tanto, nos permitimos presumir que las mujeres lucharon también. Sin embargo, su lucha no fue comentada ni anotada por la Historia por la simple razón de que la Historia «se ocupa... de las agrupaciones sociales que tienen alguna relación con lo público y con el poder, dentro de marcos institucionales...» (Mariló Vigil, 1986, 2), y como las mujeres no formaban parte de ninguna agrupación pública sino que, al contrario, eran los individuos que formaban parte del interior y de lo privado, era difícil para los historiadores de la época tener acceso a las informaciones precisas. En general, la vida cotidiana de las españolas que los escritores contemporáneos comentaron fue pintada a partir de la literatura, del teatro y de los libros de viaje. Y aunque todos estos documentos procuren muchos datos importantes, es evidente que una obra literaria no podía y no puede ser escrita de manera objetiva. En cuanto a las fuentes religiosas que notó Vigil, tampoco se puede confiar en ellas cien por cien porque podrían haber sufrido desviaciones hacia un modelo perfecto deseado por unas ideologías, y por lo tanto no nos presentan una imagen exacta de la mujer de los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, sí puede parecer afirmarse un rasgo que resalta en las diferentes partes que hemos tratado sobre la vida de la mujer : la presencia de la dominación del hombre en cada una de sus actividades.

La doncella de clase alta o media tenía que observar las reglas que le imponían los padres. Y cuando el padre le presentaba a un galán para formar un matrimonio, no podía rechazarlo aunque no lo deseara. A esto se añaden las reglas de conducta que tenía que seguir para poder ser una buena esposa encerrada en la casa, dedicándose a las actividades domésticas. La mujer casada tenía como responsabilidad enseñar a los hijos hasta una cierta edad y a las hijas se las encargaba del trabajo doméstico y de responder a sus deberes religiosos. A veces salía para ir a visitar a una pariente o una amiga, o paseaba, etc. pero no se le permitía salir sola. Su educación se limitaba al aprendizaje de la labor manual y del trabajo doméstico; no todas tenían la oportunidad de poder aprender a leer y aun menos de escribir. Y su lectura se limitaba a las obras escritas por los moralistas o por los clérigos que tenían como objetivo dictar la conducta de las mujeres. En cuanto a las monjas, no eran libres de tomar decisiones importantes, tenían que pedir permiso a las órdenes religiosas masculinas que eran sus superiores. Y, finalmente, el sistema patriarcal logró controlar las andanzas de las mujeres en sus actividades profesionales a través de los gremios y de una serie de leyes impuestas para limitar sus libertades. Las restricciones que sufrieron las mujeres a causa de los hombres no estaban únicamente presentes en la parte profesional sino que en el nivel social ocurría la misma dificultad y los obstáculos al mejoramiento de las condiciones de la mujer eran muy importantes.

II. Tipología de McKendrick sobre la mujer en el teatro. La mujer como objeto sexual.

Los tipos de mujeres (mujer escolar y mujer vengadora) que vamos a ver forman parte de un abanico de diferentes tipos de mujeres que existen en la obra de Tirso, entre otros uno que es el de la mujer con fuerza física que se acerca a la amazona. Además de la mujer fuerte, hombruna, Tirso, en sus diferentes obras, nos presenta toda una panoplia de tipos de mujeres viriles que McKendrick nos ha clasificado en su libro *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age : a Study of the Mujer Varonil*.

McKendrick declara que los dramaturgos se servían de las mujeres como fantasía sexual para los hombres que asistían a las representaciones. Ahora bien, lo que nuestra crítica no destacó es que incluso dentro de las obras teatrales, la mujer servía de objeto sexual para los hombres y al contrario, es decir, que el hombre era también una fantasía sexual para la mujer. Eso explica la presencia constante de la mujer joven, lista para casarse, y la casi ausencia de la madre o de la niña que hay que educar.

Así nos damos cuenta de que el dramaturgo nos pinta una mujer muy específica, la que está lista para casarse. O bien es engañada e intenta recobrar su honra, o bien se enamora de un galán y le persigue hasta que logra su objetivo, es decir, el casamiento. Se pone en evidencia, entonces, una visión de la mujer como instrumento del matrimonio.

Antes de profundizar en nuestro análisis, vamos a recordar el trabajo que hizo McKendrick al recopilar los diferentes tipos de mujeres. Luego pasaremos al estudio de la consideración de la mujer como objeto sexual después de haber recordado la visión de los moralistas de aquella época durante la cual dominaba la Contrarreforma : allí podremos ver cómo Tirso adapta sus obras frente a las ideas del Siglo de Oro.

A. Los diferentes tipos de mujeres según McKendrick.

1. La bandolera, la mujer esquiva, la guerrera y la bella cazadora.

Según McKendrick, al leer las obras teatrales de los dramaturgos que escribieron sobre la mujer varonil, la heroína pertenece a uno de los siguientes seis tipos : bandolera, mujer esquiva, amazona o guerrera, mujer escolar, bella cazadora o vengadora.

Cada categoría de mujer varonil se caracteriza de manera singular ; vamos a ver brevemente cada uno de los diferentes tipos de mujeres salvo para el caso de la mujer escolar y la vengadora que están presentes en las dos obras que hemos escogido y que vamos a analizar más detenidamente.

La bandolera, en general, ha sido engañada por un hombre y para rebelarse contra esta injusticia, decide huir hacia el bosque y vivir robando y atacando a la gente. A menudo, se asocia con un grupo de bandoleros. Las obras que presentaron este tipo de mujer tuvieron mucho éxito, quizá a causa del número acrecentado del bandolerismo en aquella época. La mujer esquiva es la que, con desdén y frialdad, rechaza al hombre y, por consiguiente, al amor y al matrimonio que son elementos de la Naturaleza. Esta mujer, según McKendrick, tuvo mucho éxito pero al mismo tiempo es la que recibió menos el apoyo de los dramaturgos, sobre todo de Lope, que veían en sus acciones una rebeldía contra la Naturaleza, es decir, contra Dios. En realidad, al rechazar al hombre, la mujer esquiva no se sublevaba contra las leyes de la Naturaleza sino que mostraba su desacuerdo con la manera en que el hombre, en su propio beneficio, se servía de ella.

En general, las comedias de Tirso en las que aparecen los tipos de mujeres que acabamos de ver ocurren en el medio urbano castellano contemporáneo mientras que los demás tipos, en particular la amazona, están integrados en historias que se desarrollan o bien fuera de España, más precisamente en el Nuevo Mundo de la época, o bien en una tierra y una época legendarias.

Como la mujer esquiva, la guerrera era una rebelde que mostraba oposición al casamiento. Sabía manejar las armas y combatía en las guerras; era una mujer que gozaba de una gran libertad porque no dependía de ningún hombre. La bella cazadora, como su nombre lo indica, representa una mujer que también goza de una libertad física

y a quien le gusta « cazar » animales y, sobre todo, hombres, es decir, le gusta seducirlos. Generalmente vestida de un traje de caza, la mujer cazadora sabía manejar las armas como la guerrera o amazona pero no se oponía al amor. Estas mujeres tienen una fuerza física igual a la del hombre. El ejemplo más representativo de esta clase de mujer fuerte es Antona García, protagonista de una comedia que lleva como título su nombre. Tirso nos presenta aquí una mujer que no es muy común en aquella época : es una mujer muy hombruna que, en nombre de sus reyes, combate a los enemigos y los vence. No vamos a desarrollar y a analizar este asunto que implica una búsqueda y una reflexión más profunda y que necesitaría de más espacio.

2. La mujer escolar y la vengadora en las dos obras escogidas

Hemos visto que en la vida de la mujer del Siglo de Oro su educación no era muy avanzada. Sin embargo, representaba un punto importante que los humanistas defendieron, y poco a poco se introdujeron la lectura y la escritura en el aprendizaje de la mujer. En las obras, la mujer escolar era una de las que tenían menos caracteres masculinos pero que se interesaba en los estudios y en competir con los hombres en torno a la sabiduría. Según la opinión de McKendrick, al contrario de Tirso que presentaba a mujeres dotadas de una gran inteligencia, Lope consideraba que la mujer que tenía conocimiento traía problemas :

tengáis vos por acertado
llevar a casa mujer
que, con ingenio tan alto,
os desprecie y tenga en poco,
y quiera tener el mando
que Dios ha puesto en el hombre,
sin otras cosas que callo,
¿no es desatino y locura? (*La doncella Teodor*, cit. en McKendrick,
1974, 222)

Y como en *La perfecta casada* de Fray Luis de León aparecía la recomendación del fraile sobre la manera en la que las mujeres tenían que ser, Lope en su obra *La doncella Teodor* hacía lo mismo y decía a través de la boca de la heroína misma que una mujer debía ser : «...vergonzosa, ..., recogida, callada, mansa, quieta » (cit. en McKendrick, 1974, 223).

Ahora, esta afirmación de McKendrick ha sido puesto en tela de juicio por el profesor Rubiera que denuncia la utilización por la crítica de *La doncella Teodor* «manipulándola a su conveniencia, pues cita únicamente aquellas partes que avalan su posición...» (2003, 284). Efectivamente, Teodor, mujer legendaria que desafía «a todos los sabios de Persia, derrotando siempre a los contrincantes dialécticos que se le oponen» (2003, 284) no podía ser una mujer sin conocimiento, al contrario, tenía una inteligencia superior a la de los sabios para poder vencerlos. Entonces, no podemos generalizar y afirmar que las mujeres de Lope no son inteligentes. Tampoco podemos permitirnos presumir que tal personaje, sobre todo secundario, en una obra es el portavoz del autor y olvidar todos los demás protagonistas, en particular, el que está en el centro de la pieza : es lo que Rubiera reprocha a McKendrick y es legítimo porque como podemos ver en las siguientes palabras de Teodor, palabras cargadas de un mensaje político-social muy fuerte, nos parece difícil aceptar la idea de que Lope haya elegido como portavoz a Leonelo y no a Teodor, su protagonista principal :

Sin esto, es cosa muy llana
que no saber las mujeres
más letras que el hombre, es causa
no enviarlas, como al hombre,
a las escuelas, muchachas;
que si en las universidades
entrar mujeres se usara,
las cátedras fueran suyas;
pero ellos temen su infamia. (*La doncella Teodor*, cit. en Rubiera, 2003, 290)

Sin profundizar en el análisis de la obra de Lope, podemos concluir que el Fénix, como Tirso, ha creado mujeres excepcionales en sus comedias.

En *El amor médico* de Tirso, Jerónima, la protagonista tiene afán de estudios y quiere practicar el oficio de médico. En diálogo con su criada, Quiteria, dice que quiere imitar a la preceptora de la reina Isabel, que llaman también *la Latina* por su sabiduría. Según Jerónima,

El matrimonio es Argel,
la mujer cautiva en él;
las artes son liberales
porque hacen que libre viva

a quien en ellas se emplea : (vv. 134-38)

Es evidente que a Jerónima le atrae el estudio de la medicina y no el del casamiento. Se maravilla de la reina Isabel que estando casada ha podido estudiar y entonces ha podido compaginar el matrimonio con el aprendizaje. No acepta trocar el estudio por el casamiento y entonces decide aprender la medicina :

Pues por eso determino
irme tras el natural,
que aprenden todos tan mal,
ya que en su estudio me inclino. (vv. 225-28)

Aunque su voluntad es estudiar para ser un buen doctor y prefiere el estudio al casamiento porque sabe que al casarse sus estudios se acabarán, Jerónima se enamora del galán que ha hospedado en su casa : el amor domina el deseo de estudiar. El profesor Halkhoree apoya la idea y dice : “While learning and feminism seem to be at the core of her character, her present obsession is with love and jealousy. Furthermore, the learning motif [...] is relegated to a secondary position and to the past” (1989, 135), aunque Quiteria recuerda a su ama “her love of learning” (1989, 137). El amor la hizo dejar su casa para seguir al hombre hasta Portugal donde puede realizar su deseo de practicar el oficio de médico, siendo su rival su primera paciente, doña Estefanía. Y como todas las comedias de mujeres varoniles, la pieza termina con el matrimonio de Jerónima con don Gaspar, el galán que ha perseguido desde España. En esta comedia, no vemos ninguna alabanza al amor o al matrimonio, tampoco vemos recomendaciones sobre la manera de comportarse la mujer. No sabemos si después del matrimonio Jerónima va a seguir con su carrera de doctor. Hay que recordar que ella ha podido ejercer la profesión porque estaba disfrazada de hombre, pero una vez que se descubre que es una mujer, en mi opinión, sería muy poco probable que pudiera seguir con su oficio, en particular, en una época en la que, primero, la mujer era todavía considerada como inferior al sexo masculino y, además, la medicina era, sobre todo, practicada por los hombres. Sin embargo, no tenemos en el texto ningún indicio que nos pueda revelar si Jerónima va a seguir estudiando. Con esta obra podemos añadir sobre las características de la mujer escolar que, al contrario de la mujer esquiva y de la guerrera, no rechaza el amor, y por lo

tanto no se rebela contra la ley de la Naturaleza. Esto puede constituir la razón por la cual el dramaturgo le permite realizar sus deseos, es decir, practicar medicina y casarse con el que quiere.

En cuanto a Juana, en *Don Gil de las calzas verdes*, representa la imagen de la vengadora. En general este tipo de mujer es engañada e intenta vengarse para recobrar el honor que considera suyo. Compite con los hombres y no duda en demostrar su superioridad frente al sexo opuesto cada vez que pueda. El caso más común de las vengadoras es la situación de abuso, de engaño y luego de abandono de la que han sido víctimas y por la cual piden justicia y venganza. En realidad, las situaciones nunca son simples; siempre surgen complicaciones en la mitad de la trama. La venganza en la obra que hemos escogido no se cumple por una batalla que provoca muertos y heridos sino que la mujer logra su objetivo de venganza gracias a su ingenio. Y, aunque el enfrentamiento no produce ninguna herida física, la protagonista no duda en engañar y herir emocionalmente a otras mujeres rivales para poder llevar a cabo su venganza, es decir, el casamiento, que es la única vía para recobrar su honor.

Juana persigue a Don Martín para recobrar no sólo su honor sino el de su padre, como vamos aver en la parte del análisis del honor (p.58). Podemos notar que, generalmente, las mujeres se vengan para recobrar su honor o el de la familia o del amado (caso que no vamos a tratar) y, eso muestra hasta qué punto el honor, que ha sido una creación del hombre, ha podido dañar las relaciones entre dos varones y entre los dos sexos. Desgraciadamente, como estamos intentando demostrar a lo largo de este trabajo, la mujer es la que ha sufrido mucho por satisfacer la voluntad de los hombres y respetar las normas impuestas por la sociedad dirigida por el sexo masculino.

Todos estos tipos de mujeres que acabamos de enumerar y de analizar forman parte de la clase de mujeres varoniles. Aunque ya existían en las obras teatrales prelopescas, Lope fue el que trajo una nueva manera de tratar el caso y de estudiar más en profundidad el tema. Y como hemos mencionado arriba, McKendrick sostiene que Tirso aporta una novedad : sus mujeres, al contrario de las de Lope, son inteligentes («las mujeres de Lope tenían valor, pasión, audacia y decisión, pero las de Tirso tienen inteligencia », 1993, 124). Todas estas mujeres varoniles tienen un objetivo : reivindicar sus derechos y afirmar su persona y su igualdad con el hombre, oponerse a la manera en que los hombres

las tratan : la mujer esquiva se rebela contra la manera en que el hombre utiliza la Naturaleza en su ventaja; la guerrera, la amazona y la bella cazadora se rebelan contra la superioridad, sobre todo física, del hombre frente a la mujer; la bandolera y la vengadora se sublevan contra el engaño y el abuso que los hombres les hicieron sufrir. En resumen, la mujer no quiere sufrir más en silencio, o mejor dicho, los dramaturgos, y en nuestro caso, Tirso, supieron llevar hacia el público español las reivindicaciones de las mujeres que, por falta de libertad, no habían podido reclamarlas públicamente : entonces podemos decir que asistimos aquí a una nueva etapa de la lucha de los humanistas sobre el mejoramiento de las condiciones femeninas. Algunos dramaturgos se proclaman, entonces, como defensores del derecho de la mujer. Sin embargo, pensar que este tipo de obras servía sólo para defender a la mujer y que las obras eran meras piezas que denunciaban las reivindicaciones de la mujer en una sociedad regida por una ideología patriarcal era muy poco probable. Efectivamente, veremos en la tercera parte de nuestro análisis algunos elementos en cada una de las obras que muestran que Tirso, como los demás dramaturgos de su época, no sostenía únicamente una visión reivindicadora de la mujer sino que mostraba también la otra cara de su punto de vista sobre ella, es decir, la parte negativa.

B. La mujer : objeto sexual

Sabemos que, para los hombres de la época, la mujer era considerada como un ser inferior, y que sus funciones principales eran servir al hombre, procrear, y, por lo tanto, la imagen que reflejaba era la de un objeto de placer para él. Entonces, podemos permitirnos especular con la idea de que no sólo los dramaturgos de aquella época consideraban a la mujer como un objeto sexual sino que el público también la veía así : es una de las razones por las cuales, el tema de la mujer varonil, disfrazada de hombre, era muy popular en el Siglo de Oro. Al decir esto, estamos conscientes de que las obras teatrales contenían elementos llenos de sentido erótico. Aunque presentar a una mujer como objeto sexual delante del público no era el objetivo principal del dramaturgo, este último llegó a transformarla en una catalizadora de fantasmas sexuales para los espectadores : efectivamente, una mujer en traje de hombre dejaba ver sus formas

femeninas, caso muy particular en la vida del Siglo de Oro que aumentó la antipatía de los moralistas y de los religiosos (la Contrarreforma) frente al éxito de este tipo de teatro.

1. Los opositores de la comedia

Efectivamente, como recuerda Mariano Pallarés Navarro, «[l]a primera mitad del siglo XVII está totalmente controlada por la mentalidad de la Contrarreforma» (1972, p. 4). Tenemos, entre otros, al padre Juan de Mariana que publicó *De Spectaculis* y a Fray González de Cristiana con su *Tercera parte del confesionario*, denunciando los dos la influencia negativa de las comedias. El padre Juan Ferrer Bisbe, considerado como uno de los más grandes opositores de la comedia, publicó su *Memorial de algunos tratados espirituales* en 1613 en el que «acusa a las comedias de dañosas, sacrílegas y de dar malos ejemplos ...» (1972, 5). El mismo año, apareció el libro del padre Pedro de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*, que trata de las características inmorales de los bailes y de las danzas. Larga es la lista de los que se oponían a las obras teatrales y casi todos condenaban a la mujer vestida de hombre. Sin embargo, existían escritores que tomaban la defensa de la comedia, como era el caso de Francisco Ortiz quien, primero, aclaró la situación afirmando que «el mal está en el espectador, no en la comedia», y luego, defendió la presencia de las mujeres durante las representaciones, argumentando que ellas tenían sus propios espacios desde donde los hombres no podían verlas (1972, 5). A pesar de las primeras leyes establecidas por la Junta de Reformación (creada por Felipe IV), la situación no cambió y las obras teatrales seguían con las mismas prácticas, lo que obligaba a la Junta a adoptar nuevas leyes que, en realidad, no eran más que una reactivación de las últimas impuestas. Como consecuencia del fortalecimiento de las restricciones, Tirso fue acusado de producir obras inmorales, pero, según Mariano Pallarés Navarro, «es posible que la envidia o la política tuvieran algo que ver con su castigo, el cual parece extremado dentro de un ambiente donde se hacía poco caso de las leyes» (1972, 6). Tras la acusación de producir obras escandalosas, a Tirso se le impidió escribir y publicar más obras (Halkhoree, 1989, 23) y la Junta de Reformación «recomendó que fuera desterrado a algún remoto monasterio» (McKendrick, 1993, 123). Es importante recordar que en el Siglo de Oro, Tirso no era el

único eclesiástico que publicaba comedias y, además, no se alejaba de las convenciones teatrales de la época, pero lo que le destaca de los demás autores es la presencia en su obra del elemento sexual, lo que, por un lado atraía al público y, por otro lado, despertaba la atención de los críticos que, ya desde el principio, no estaban de acuerdo con las prácticas de las comedias.

2. Las descripciones físicas : la importancia del cuerpo

Vamos a ver en las dos obras de Tirso, las alusiones sexuales a las que hacen referencia los personajes. Además, como podremos constatar, no sólo las descripciones del cuerpo femenino están cargadas de sentido erótico sino que las imágenes de los hombres descritas por las mujeres remiten también al erotismo.

En las comedias, el amor se presenta de diferentes maneras : se puede traducir por una atracción física de los amantes que utilizan un vocabulario que hace referencia al erotismo. Aunque, según Dawn L. Smith, «Chastity in a woman was regarded as the supreme virtue – the equivalent of valour in a man» (1986, 250-51), notamos que los amantes de las comedias no se limitaban a hablar cuando se encuentran sino que empezaban por tener contactos físicos para, a veces, terminar por una relación sexual: en este caso las mujeres no han respetado la ley de castidad. Vamos a ver a continuación cómo aparecen los elementos eróticos a través del habla de los amantes en las dos obras de Tirso, pero hay que subrayar que el mero hecho de vestir a una mujer con ropa masculina bastaba para crear imágenes sensuales en la mente de los personajes. En *Don Gil de las calzas verdes* sobre todo, tenemos varios pasajes en los que Inés, enamorada de Don Gil/Juana, describe :

¡Qué airoso y gallardo talle!
Qué buena cara (vv. 792-93)

.....
Una cara como oro,
de almíbar unas palabras,
y unas calzas todas verdes,
que cielos son, y no calzas. (vv. 990-93)

Inés está atraída por el físico de don Gil - que es el de una mujer vestida de hombre -; por lo que dice en los dos últimos versos, podemos concluir que ha contemplado su figura. Aunque Juana /don Gil no estaba desnuda, su vestido de hombre permite a Inés y a Clara ver las formas de su cuerpo y sobre todo las de sus piernas que las calzas dejan aparecer muy distintamente. Como hemos dicho, las descripciones que las mujeres hacen de los galanes que ven llevan también una connotación sensual. Juana, al principio de la obra, habla de Martín caracterizándolo de Adonis :

un Adonis bello vi
que a mil Venus daba amores, (vv. 73-74)

Jerónima, en *El amor médico*, hace también una descripción física muy particular del galán que ha hospedado en su casa. Y la manera en que lo describe, nos muestra los sentimientos que tiene para él :

Si él fuera al paso discreto
que galán, yo te prometo
que llevara qué soñar,
porque es su disposición
por gallarda, peregrina. (vv. 278-82)

Estas descripciones físicas son indicadores de atracción física por parte de los personajes que describen. Para presentar estos tipos de sentimientos, los dramaturgos utilizaron también otro recurso tal como el hecho de mirar a través de la cerradura de la puerta. Tenemos un caso similar en la misma obra. En su diálogo con Quiteria nos enteramos de que Doña Jerónima espía a su huésped durante la noche :

Jerónima	Vile anoche revolver papeles, sin advertencia de que acecharle podían.
Quiteria	¿Por dónde?
Jerónima	Por el espacio de la llave. (vv.255-258)

Y añade más adelante :

¿Qué quieres? La privación

es causa del apetito; (vv. 261-262)

No sólo confía a Quiteria que ha espiado al galán sino que hace alarde con una descripción detallada de lo que ha visto a través de la cerradura :

Jerónima Y dije entre mí : « Sepamos
quién puede este Adonis ser,
que no se nos deja ver,
temeroso de que aojamos.
Estaba el tal en jubón,
con calzones de tabí
de naranjado y turquí,
y con tal satisfacción
de sí, que de cuando en cuando,
Narciso de sus despojos,
se andaba todo en sus ojos,
por sí mismo paseando.

Quiteria Ya eso fué mucho notar. (v.265-277)

Jerónima no parece haber dejado escapar ni un detalle en el físico del galán, utilizando palabras tales como «gallarda, Adonis, peregrina», y su manera de vestirse muy aligerado que permitía a la doncella ver las formas de su cuerpo. Aunque esta descripción del cuerpo del galán por Jerónima parece simple e inocente, puede ser considerada como muy erótica. En *Don Gil de las calzas verdes*, no tenemos ninguna escena en la que un personaje sea visto con ropa ligera. Pero sí, como en *El amor médico*, tenemos muchas descripciones físicas de la mujer vestida de hombre. Esto se explica por el hecho de que los dos sexos no se conocían muy bien y la única forma de manifestarse el amor entre dos protagonistas es a través de la atracción física. Doña Clara (en *Don Gil de las calzas verdes*), por ejemplo, describe a Juana vestida de hombre :

Un ángel de cristal, es
el rapaz; cual asombra sigo
su talle airoso y gentil. (vv. 858-860)

Y añade Inés diciendo :

Ya por don Gil me muero;
que es un brinquillo el don Gil. (vv. 862-863)

Las mujeres utilizan varias veces palabras que se refieren a joyas para calificar a Juana/don Gil.

Clara ¡Pérdida de enamorada
me tiene el don Gil de perlas! (vv. 911-912)

Vemos que no exaltan solamente la belleza de la mujer/hombre (don Gil/Juana) sino que el hombre también tiene derecho a este privilegio como es el caso de don Gaspar, que Jerónima compara a Adonis. Al leer las palabras de Jerónima, nos damos cuenta de que la dama se siente atraída por el cuerpo del galán :

Entretenerme
pudiera, a no desmandarse
en mí su imaginación,
que de principios pequeños,
apadrinándola sueños,
es ya mal de corazón. (vv. 303-308)

Todas estas descripciones físicas me parecen muy vanguardistas para la época del barroco, sobre todo, durante la primera parte del Siglo de Oro, período en la que la vida de los españoles era controlada en su mayor parte por la Contrarreforma. Las califico de vanguardistas porque la manera en que el dramaturgo dibuja y teje el físico de los personajes masculinos o femeninos nos remite a las imágenes (o secuencias de amor) que podemos ver en muchas de las películas de hoy en día. Jerónima sabe que el amor, aunque normalmente es un sentimiento, es decir, algo no material, está provocado por lo que una persona ve en otra, es decir, el físico del otro :

La voluntad, que del alma
es potencia noble y libre,
viendo espiritualizada
la imagen con que la sirven,
produce luego el amor,
sin que los astros la obliguen,
con la apariencia del bien,
que es el objeto que sigue (vv. 2655-2662)

Además, estas representaciones muy sensuales y detalladas del cuerpo humano en el discurso de los personajes de las obras teatrales provocan también la ira de los moralistas

y de los religiosos hacia la comedia, sobre todo, cuando la atracción entre dos personajes no se limita a descripciones físicas sino que pasa a otra etapa, la del contacto físico.

3. El contacto físico y los elementos sensuales

Las dos obras presentan varios pasajes en los que los personajes de sexos opuestos han tenido contacto físico. *El amor médico* abunda en ello; gracias a su disfraz de doctor, Jerónima puede, sin ningún problema, tocar la mano de Estefanía, lo que enoja a don Gaspar, que está enamorado de la doncella. Podemos notar la reacción del galán viendo que Estefanía tiende la mano hacia el doctor para que le revise el pulso :

Estefanía	Ved si tengo calentura <i>(Da el pulso)</i> (v.1659)
Jerónima Vena obtusa. Dadme esotra. <i>(Da el otro pulso Doña Estefanía.)</i>
Gaspar <i>(Ap.)</i>	¿Que tenga un dotor licencia tan amplia, que lo que goza el tacto, a mí se me niegue? (vv.1665-1669)

Jerónima, gozando de su función de médico toca una vez más la mano de doña Estefanía sabiendo que eso dará celos a Don Gaspar.

Jerónima	Tornad a verme estos pulsos (v. 1869)
-----------------	---------------------------------------

Efectivamente, el galán, lleno de envidia y de rabia por no poder aproximarse bastante a Estefanía y tocarle la mano mientras que el doctor Barbosa/Jerónima le toca las manos varias veces sin restricciones, dice :

Gaspar	¡El una y otra visita, y a mí tanta privación! (vv. 2057-2058)
 Dos veces le dió las manos, y a tocarlas le importuna; envidie amor su fortuna, y llorad, desdicha, vos. ¡El manos de dos en dos! ¡Yo con celos, y ni aun una! (vv. 2067-2072)

Gaspar llega hasta confirmar que el amor y los contactos físicos vienen juntos :

el médico y el amor
todo es físicos contactos (vv. 2837-2838)

En *Don Gil*, el mero contacto de la mano de Juana con Martín produce un sentimiento muy fuerte de atracción en la persona de Juana :

Juana Llegó, descalzado el guante,
una mano de marfil
a tenerme de su mano... (vv. 85-87)

Según el comentario de Alonso Zamora Vicente, el tocar la mano sin guante de la señora tiene un «sentido erótico»; entonces, esto confirma nuestra afirmación, es decir, la importancia de la atracción física en el desarrollo del amor.

Díez Borque (1976, 44) califica los pies como un elemento muy importante en la atracción física de los personajes, pero en las obras estudiadas notamos que es la mano, como acabamos de verlo en los extractos enunciados más arriba. El dramaturgo se sirve del tacto para desarrollar el deseo físico de los personajes. En la escena XIII del último acto de *El amor médico*, Jerónima, acompañada de Quiteria, va a encontrarse con don Gaspar y su criado Tello. En medio de la conversación, la doncella decide enseñar la mano sin guante, lo que fomenta el amor y el apetito del galán que no duda en pedirle que le muestre su cara también.

Gaspar (Saca una mano sin guante doña Jerónima.)
¡Ay! ¡Qué mano! (v. 2178)
.....
Esperad,
y primero me avisad
si es la cara semejante
a esa mano; que ha mil días
que no la he visto tan bella. (vv. 2184-2188)

Para incitarla a mostrar su cara, insiste hablándole de mayorazgo : Jerónima, oyendo esto, le muestra la cara al final de la escena y aviva una vez más el amor de Gaspar :

Jerónima (Descúbrese toda la cara y vase)

Gaspar Cara con tal circunstancia,
De mi amor es piedra imán (vv. 2303-2304)

Vemos que el amor en el galán se manifiesta por la atracción física como si fuera atraído únicamente por el físico del cuerpo femenino, al menos de lo que ha podido ver, es decir, la mano y el rostro, ya que todo el resto del cuerpo femenino está cubierto. El comentario de Tello, su criado, expresa muy bien cómo el hombre ve a la mujer y la considera.

Tello ¡Bueno es que en un año mudes
tres mujeres ! ¿Son camisas ? (vv. 2333-2334)
.....
que con ésta ya es la cuarta
que hemos mudado.
Gaspar ¿Qué quieres ?
Entre todas las mujeres...
Tello ¿Rezas ?
.....
Gaspar No mezcle tu desatino
lo humano con lo divino.
Tello Ni mudes tú damas tantas. (vv. 2735-2750)

Aquí, Tello denuncia la actitud de su amo frente a las damas. La actitud de Gaspar es como la de Martín en *Don Gil* : lo que les atrae es la belleza de las mujeres. No importa si ya han dado promesa de casamiento a una primera doncella. Si encuentran otra más bella y más adinerada, no tienen escrúpulo para ir a cortejarla olvidando o dejando de lado todas las promesas hechas a una primera dama. Por eso, las mujeres quieren vengarse.

Además de la mano y del rostro, hay otros elementos que vienen a contribuir a la atracción física y que dan el tono sensual a la relación amorosa de los amantes : es el uso del vocabulario tal como «apetito» en su habla. Efectivamente, podemos notar el uso constante de esta palabra en las intervenciones de Jerónima. Hay que distinguir que es una mujer la que habla del amor en este caso y no un hombre. El extracto en el que Jerónima, siendo una mujer, explica a Rodríguez cómo llega el amor a un hombre (a él) nos indica que los hombres no son los únicos que ven el lado físico del amor sino que las mujeres también son conscientes de esta realidad.

Jerónima y a este tal, cuando a ella llega,
 haciendo que la apadrine
 el **apetito animal**
 con cartas de favor, rinde
 privilegios voluntarios, (vv. 2663-2667)

Jerónima habla también de «objeto apetecible» y dice:

Si el **objeto** que miró
 era hermoso, **apetecible**,
 y conformidad de estrellas
 causan a que se le incline
 el **natural apetito**
 que está en la concupiscible
 al momento lo desea,
 si estorbos no se lo impiden. (vv. 2647-2654)

Aquí está claro que Jerónima hace referencia a la atracción física, y compara la persona, más precisamente, la mujer, con un objeto o con una fruta «apetecible» que uno «desea». El vocabulario (objeto, natural apetito, apetito animal, concupiscible, desea...) utilizado por Jerónima y la repetición de la palabra «apetito» remiten, según mi opinión, al erotismo y al amor primario de los animales que es, ante todo, físico : al ser estos últimos considerados como seres sin sentimientos, entonces, el amor se produce a partir de lo que huelen y de lo que ven y, desde luego, el amor se basa en la atracción física. Además, aparte de estar definida como «ganas de comer», la palabra «apetito» quiere también decir «impulso instintivo que nos lleva a satisfacer deseos o necesidades» y «deseo sexual» (según el diccionario de la Real Academia) : esto significa que, al utilizar esta palabra, el dramaturgo tenía una intención muy clara, la de incorporar la idea del deseo sexual de los personajes y en este caso de la mujer en su obra. Aquí tenemos a una mujer que no está vista como un objeto sexual sino que se siente atraída sexualmente por el hombre, lo que nos hace presumir que la atracción sexual está presente tanto en el hombre como en la mujer. Ahora, si entendemos bien la lección de Jerónima, el amor pasa por lo que ve o ha visto el ojo, un poco como los animales para quienes el amor se basa únicamente en la sexualidad, sin sentimiento. Justamente, es el lado «animal» del Hombre el que se despierta cuando un galán ve a una bella dama y se siente atraído sexualmente por ella y, al revés, cuando una dama ve a un «Adonis». Todo esto quiere

decir también que la belleza del físico lleva mucha importancia en el proceso de enamoramiento. En *El amor médico*, Gaspar compara el ojo de Jerónima al sol :

¡Qué hermoso, negro, rasgado !
¡qué risueño! ¡qué alentado!
No tiene comparación
el sol con él. (vv. 2287-2290)

Es sobre todo en *Don Gil* donde, como hemos mencionado antes, abundan los indicadores de belleza y las comparaciones de la hermosura de la mujer con elementos de la naturaleza o con las joyas (ver página 36). A la vista de don Gil/Juana, Clara le hace alabanzas, doña Inés lo compara a una joya que las damas de la época llevaban y por fin más adelante, hablando a su padre, sigue cantando las alabanzas de don Gil :

Digo que es un ángel, pues. (v. 970)
.....
Es el don Gil que yo adoro
un Gilito de esmeraldas. (vv. 980-981)

Las mujeres están haciendo alabanzas a una persona pensando que se trata de un hombre. Lo que significa que los elogios se dirigen en realidad al físico de una mujer vestida de hombre que deja descubrir las formas de su cuerpo : un cuerpo que atrae tanto a los hombres como a las mujeres.

4. Presencia de aspectos sexuales

McKendrick no ha sido la única en constatar la fuerte presencia de la sexualidad en las comedias del Siglo de Oro. Teresa S. Soufas, otra crítica, ha subrayado también que “the female body has become the site for sexuality” (1996, 138). El amor, como acabamos de ver, empieza por una simple atracción física después de haber visto a un hombre/mujer, luego sigue con un contacto de la mano sin guante, y puede terminar con una relación sexual antes del casamiento. Es el caso de Juana en *Don Gil* ; como vamos a ver en la última parte del trabajo, Juana quiere vengarse porque ha sido engañada por Martín. No era un simple engaño : Juana ha aceptado tener relaciones sexuales con el

galán porque él le ha prometido casamiento. Varios pasajes de la obra nos remiten a este tema, por ejemplo, cuando Juana confía a Quintana lo que le ha pasado :

joyas recibí, y ya sabes
qué se sigue al recibir. (vv. 133-134)

Esto explica también por qué Juana manda a Quintana a hablar con Martín para anunciarle que está embarazada :

Dirásle tú que me dejas
en un convento encerrada,
con sospechas de preñada,
y darásle muchas quejas
de mi parte ; y que si sabe
mi padre de mi preñez,
malograré su vejez,
o me ha de dar muerte grave. (vv. 1156-1163)

El anuncio no parece sorprender a Martín, lo que confirma la suposición de que han tenido relaciones sexuales. Después de haber leído la carta de Juana , Martín dice :

Las quejas que escribe aquí
mucho han de poder conmigo. (vv.1472-1473)
.....
pero, pues llego a saber
que corre riesgo su vida,
y que mi amor coge el fruto
que su hermosura me ofrece,
cualquier tardanza parece
pronóstico de mi luto.
Partiréme esta semana
sin falta, concluya o no
a lo que vine. (vv. 1480-1488)

El hecho de que Martín deje a Juana después de haber tenido relaciones sexuales con ella muestra hasta qué punto el hombre lleva el respeto hacia la mujer. Don Martín reafirma su «apetito sexual» cuando don Juan le desafía porque cortejó a su amada doña Inés. Las palabras que dice a don Juan muestran bien sus ganas de repetir la experiencia que tuvo con Juana, es decir, tener placeres sexuales durante un mes con Inés, y luego estaría listo para luchar contra don Juan, aunque uno se da cuenta de que si rechaza el desafío de don

Juan es, sobre todo, por falta de valentía. Sin embargo, como declara Mariano Pallarés, «la insinuación de sus palabras» (1972, 7) está bien clara :

No, señor ; permitid vos
que logre de Doña Inés
la belleza y de allí a un mes
podremos reñir los dos. (vv. 1578-1581)

Al presentar la historia así, el dramaturgo quiere denunciar el comportamiento del hombre frente a la mujer. La actitud de Martín es exactamente la misma que la de Gaspar, que cambia de mujer como de camisa, como le reprocha Tello, su fiel criado. La diferencia entre los dos personajes es que uno ha cometido el error de abandonar una mujer con la que había tenido relaciones sexuales y a quien había prometido casamiento mientras que el otro ha deshonorado a una mujer ya prometida. Sin embargo, el comportamiento de don Gaspar es tan vil como el de Martín, ya que no duda en cortejar diferentes mujeres a la vez.

Destacamos otras insinuaciones o alusiones sexuales en un simple diálogo entre dos personajes, Juana/don Gil y Caramanchel :

Juana	mi cielo, porque he alcanzado la mejor mujer en ella de Madrid.
Caramanchel	¿Chanzas hacéis?
Juana	Yo.
Caramanchel	Pues ¿tenéis dientes vos para comella ? (vv.1689-1693) ¹

El gracioso pone en duda la capacidad sexual de don Gil/Juana, y eso tiene mucho sentido para el público que conoce bien la identidad de don Gil, es decir, Juana. Este pasaje no remite solamente a la condición femenina de don Gil (edición de Zamora Vicente, 1990, 201-202), sino que lleva también una connotación sexual bastante fuerte, sobre todo la última pregunta de Caramanchel. Es como si se preguntase si su dueño/a

¹ Caramanchel hace referencia varias veces a lo largo del texto al carácter afeminado de su amo/a : «Ninguno ha habido,/ de los amos que he tenido,/ni poeta, ni capón;» (vv. 504-506); «Capón sois hasta el nombre;» (v.519); «Aquí dijo mi amo hermafrodita» (v. 724), «¿Hay cosa igual? ¡Capón y con cosquillas!» (v. 744) ; «¡Don Gil con basquiña y toca !/.../¿De día Gil, de noche Gila ?» (vv.2687-2689) ; «¿Quién vio/ un hembri-macho, que afrenta/ a su linaje ? (vv. 2698-2700) ; «Amo, o ama,/ despídome: hagamos cuenta./

sería capaz de tener relaciones sexuales con doña Inés. Es evidente que uno no puede tomar en consideración el primer sentido de las palabras, sino que hay que interpretar la frase en el sentido figurado, es decir, tomando en cuenta la insinuación erótica. Para Mariano Pallarés, no hay duda, Caramanchel «está hablando de una relación carnal» (1972, 10).

Las alusiones al erotismo son más explícitas cuando los dos personajes hablan de Inés :

Caramanchel	¿Es juguetona ?	
Juana	Es traviesa	
Caramanchel	¿Da ?	
Juana	Lo que tiene	
Caramanchel	¿Y recibe ?	
Juana	Lo que le dan.	(vv. 1700-1702)

Los personajes revelan la actitud sexual de Inés : como Juana, «recibe» los regalos del galán y «da» lo que este último le pide, es decir, tener relaciones sexuales con ella. Es exactamente lo que ocurrió con Juana que, después de haber recibido las joyas de don Martín, le dio su propia joya, es decir, su virginidad. Esta discusión entre dos personajes de sexo opuesto sobre la sexualidad, aunque la connotación sexual no sea muy explícita, era algo prohibido por la moral de aquella época.

El análisis que hemos hecho en esta segunda parte nos ha revelado que, como bien lo ha indicado McKendrick en *Woman and Society*, al vestirse con calzas que dejaban descubrir sus formas femeninas, la mujer estaba considerada como un objeto sexual durante las representaciones, situación que no convenía a los religiosos y a los moralistas. Pero, después de haber repasado y estudiado algunos puntos de las obras escogidas, hemos notado varios elementos que McKendrick no ha mencionado en su trabajo : primero, al disfrazar a la mujer de hombre, Tirso no solamente provocaba el despertar de los hombres del público sino que quería también mostrar la reacción de los personajes mismos de la obra frente a una mujer vestida de hombre, es decir, la atracción física que provoca la mujer vestida de hombre hacia los hombres e incluso las mujeres de la obra. Luego, hemos notado que el hombre, sin estar disfrazado de mujer, es considerado

No quiero señor con saya/ y calzas, hombre y mujer;/ que querréis en mí tener/ juntos lacayo y lacaya./ No más amo hermafrodita;" (vv.2701-2707); "Y ¿Sois hombre o sois mujer?" (v. 3261).

también como un objeto sexual por la mujer, que va hasta espiarle a través de la cerradura de la puerta. En este sentido, podríamos decir que en el caso de *El amor médico* una de las razones que ha empujado a Jerónima a perseguir al galán hasta Portugal es la atracción sexual. Entonces, podemos concluir que en las obras de mujer vestida de hombre, la dama disfrazada sirve de atracción sexual para los hombres y para las mujeres también. A esto se añade la idea de que en el Siglo de Oro, desde el punto de vista del dramaturgo, no sólo los hombres manifestaban su «apetito» sexual sino que las mujeres también deseaban satisfacer el suyo.

III. Análisis de las obras y comparación con la realidad

El siglo de Oro conoció el fenómeno de una especie de “boom” de la mujer varonil en las obras de teatro. En efecto, esto constituía un gran interés para los dramaturgos que, según McKendrick, lo explotaron. Tirso fue uno de los que trabajaron mucho este tema y en sus obras abundaban las mujeres varoniles. Para muchos críticos tales como McKendrick, Esmeralda Gijón, etc., Tirso es un gran defensor de la mujer y demuestra en sus obras que las mujeres son inteligentes y son ellas las que llevan la acción.

Hemos visto en la parte precedente de nuestro análisis que McKendrick ha clasificado los tipos de mujeres de la manera siguiente: tenemos primero a la bandolera, la mujer esquiva, la guerrera y la bella cazadora y, por último, la mujer escolar y la vengadora. En las dos obras que vamos a analizar, la mujer escolar y la vengadora son las que se destacan. Veremos que aunque son clasificadas por su carácter distinto, los dos tipos de mujeres tienen algo en común que señalaremos a lo largo del trabajo.

Carmen Bravo Villasante afirma que la mujer disfrazada llega a su apogeo en Tirso. En las comedias en las que las mujeres salen disfrazadas de hombres, son ellas también quienes hacen los enredos y dejan a los demás personajes en una confusión total. En este grupo de obras destacan sobre todo *Bellaco Sois, Gómez*, en la que la protagonista Ana se viste tanto de hombre como de mujer para engañar a los demás personajes, o *El amor médico* en la que la heroína se queja de un galán que ha hospedado en casa de sus padres durante un mes sin haber notado su presencia, y para reparar el insulto ella le persigue, disfrazándose de hombre. Engaña a la gente disfrazándose varias veces, y presentando diversas personalidades. *Don Gil de las calzas verdes* es otra pieza de Tirso en la que el disfraz constituye el punto central.

A. Argumentos y resumen de las obras.

En las diferentes comedias que acabamos de citar, el disfraz confundía fácilmente a la gente. Las dos últimas obras son las que más nos interesan y sobre las cuales vamos a basar nuestro trabajo, porque, por un lado, el *Don Gil* refleja el increíble genio dramático de Tirso para tramar intrigas e introducir en ellas su conocimiento sobre las emociones

humanas, por otro lado, *El amor médico*, aunque se parece mucho al *Don Gil*, esboza una heroína que, aparentemente, no sufre de ninguna autoridad masculina pero que se siente obligada a disfrazarse para salir de la casa y, además, clama venganza sin justificación válida. Vamos a hacer un resumen detallado, recordando los puntos más importantes de las dos piezas, para entender mejor lo que pasa en las obras y sobre todo para poder facilitar nuestro análisis.

La primera escena² de *Don Gil* empieza por la aparición de Doña Juana, disfrazada de hombre. La escena ocurre a la entrada de la ciudad de Madrid, más precisamente en el puente de Segovia, donde la dama habla con su criado Quintana, exponiéndole las razones por las cuales va allí y por qué está disfrazada de esa manera. Nos enteramos que el lugar de origen de nuestros personajes es Valladolid, que dejaron por voluntad de la dama. A petición de Quintana, su ama le explica que durante las últimas fiestas de Pascua en abril pasado se enamoró de un galán, Don Martín, que había encontrado «por casualidad³» en la puerta de la Iglesia de Victoria a la entrada del Puente Mayor (vv. 61-80). Por un tropezón, estuvo a punto de caerse pero el joven la sostuvo y la ayudó a levantarse, un gesto que les permitió tocarse la mano.

Llegó descalzado el guante,
un mano de marfil,
a tenerme de su mano ... (vv. 84-86).

Desde entonces, empezaron a verse durante dos meses cuando el galán le prometió casarse con ella :

Dióme palabra de esposo ;
pero fue palabra en fin,
tan pródiga en las promesas,
como avara en el cumplir. (vv. 143-146).

El padre del galán se enteró del caso y prefiriendo que su hijo se casara con una persona más rica, decidió mandarle a Madrid pretendiendo casar a don Martín con doña Inés, que pertenecía a una familia más rica. Entonces envía a su hijo, cambiándole su nombre por

² Para facilitar la localización de las acciones, utilizo la segmentación llevada a cabo por Alonso Zamora Vicente en su edición de 1990 para Clásicos Castalia.

³ Sabemos que en aquella época, las iglesias servían de lugares de encuentro entre las damas y los galanes.

Don Gil (vv. 174-175), y dándole una carta para que se la entregue al padre de Inés, don Pedro. En aquella carta don Diego, el padre de don Martín/don Gil, decía que no le envía a su hijo porque ya había prometido casamiento a otra dama, doña Juana, pero le manda otro galán «de lo bueno que ilustra en Valladolid» (vv. 195-196). Gracias a su sutileza, doña Juana había sobornado a una persona de la casa de don Martín que le permitió enterarse de todo este enredo. Decidió ir a vengarse sin la ayuda de su familia o, mejor dicho, salvar su amor y al mismo tiempo su honor, tarea que normalmente les tocaba arreglar a los hombres. Tirso introduce aquí una novedad: el carácter ambicioso, valeroso e ingenioso de la mujer que, por su propia iniciativa, va a enfrentarse a todos los peligros que nunca había conocido. Ha creado la mujer «vengadora». Al llegar a Madrid en persecución de su amor, tenía como objetivo sabotear todo lo que el galán iba a hacer. Para poder actuar con mucha libertad y para que nadie la reconociera, se disfrazó de hombre. Su actitud nos demuestra bien el estatuto que tenía la mujer y del que gozaba el varón en aquella época. Mandó a su criado a Vallecas para que nadie sospechara su presencia en Madrid. Al actuar así, doña Juana se quedó sola, y en caso de peligro, tendría que contar con ella misma. Para remediar la situación, una vez que su criado se había ido, apareció el gracioso Caramanchel que buscaba amo. Doña Juana se presentó como don Gil y le preguntó quién había sido su último amo, enumerándole el gracioso todos los amos que había tenido antes. Cita una panoplia de amos que nos remite a las características de la novela picaresca : un joven malgrado con varios amos que le maltrataban. Nuestro gracioso, Caramanchel, es un personaje que Tirso utiliza para introducir las críticas. Justamente es por boca de Caramanchel como el autor manifiesta el aspecto femenino que tiene don Gil varias veces a lo largo de la obra. Caramanchel logra ser aceptado por Juana como criado y va a buscarle «posada» en la calle de las Urosas. Como no lo conocía bien, doña Juana decide no decir la verdad a su nuevo criado cuando éste le pregunta la razón de su llegada a Madrid.

Al principio de la escena III (Acto I), don Pedro aparece leyendo la carta del padre de don Martín, que se ha presentado como don Gil de Albornoz. Hablan los dos y don Martín está muy contento del rápido éxito del enredo, puesto que el padre le cita en la huerta del Duque en la tarde para que le presente a Inés. Asistimos, luego, a una escena de celos entre Inés y su galán don Juan que no quiere que su dama vaya a la cita. Para

tranquilizarlo, Inés le promete que se casará con él :

Tú solamente has de ser mi esposo. (vv. 644-645)

El padre escucha la promesa y regaña a su hija por haber hecho aquella declaración. Le dice que, de todas maneras, va a conocer a don Gil de Albornoz.

Enterada de la situación, doña Juana decide adelantar su llegada a la Huerta para poder encontrar a Inés y hacerle creer que ella es don Gil de Albornoz. Se encuentran entonces doña Juana, acompañada de Caramanchel, e Inés con don Juan y Clara, la prima de Doña Inés. Durante la conversación, Inés se enamora de Juana/don Gil bajo el ojo celoso de su galán, sin saber que es una dama disfrazada, mientras que Caramanchel hace referencia a la apariencia femenina que tiene su amo. Antes de que se vaya Juana/don Gil, Inés le cita la noche siguiente bajo su ventana.

En seguida, llegan don Pedro y don Martín. Con sorpresa, don Pedro escucha a su hija que hace elogios al personaje de don Gil. Creyendo que está hablando de don Martín, el padre pregunta a este último cuando ha visto a su hija. Ahí empieza una secuencia de "quid pro quo" en el que don Martín agradece a Inés sus elogios, y la dama que ni siquiera lo conoce lo trata de loco. Los tres personajes entran entonces en una confusión total.

Doña Juana ha alcanzado su objetivo, es decir, deshacer todo lo que, con la ayuda de su padre, don Martín intentaba conseguir. Es justamente lo que está contando a Quintana en el comienzo del Acto Segundo. El hecho de que doña Juana haya alquilado una habitación al lado de la casa de Inés hace que sea más fácil enterarse de lo que le ocurre a su vecina. Además, se ha hecho amiga de Inés, presentándose a ella como doña Elvira. Sin pensar que se trata de la misma persona, Inés nota que su nueva amiga se parece mucho a don Gil, el galán del que se ha enamorado. Doña Juana decide pasar a la segunda etapa de su plan y pide a Quintana que, fingiendo haber llegado recientemente a Madrid, entregue una carta a don Martín, y que le diga que doña Juana está encerrada en un convento, pensando estar embarazada y que, como resultado de esto, su padre quiere matarla por haber perdido su honor.

En una discusión de celos con su galán, Inés le propone que desafie a don Gil de las calzas verdes (doña Juana), pensando que si don Gil mata a don Juan, ella podría disfrutar

plenamente de su amor.

En la escena siguiente, doña Juana/doña Elvira cuenta una historia completamente rocambolesca en la que aun el espectador se pierde. Le cuenta que está en Madrid porque está buscando a un galán, don Miguel de Ribera, que le ha seducido en Burgos de donde viene. Sabe que está en casa de un primo, don Gil de Albornoz, que conocía a don Martín. Y don Martín es el hijo de don Diego, quien recibió la carta del padre de Inés proponiendo casamiento entre Inés y Martín. Sin embargo, como don Martín ya está comprometido con una cierta doña Juana, decide dejar la propuesta a su amigo don Gil de Albornoz, que acepta. Desgraciadamente antes de irse, este último habla del caso a don Miguel de Ribera (don Martín) que aprovecha la situación y decide fingir ser don Gil y pedir la mano de Inés. Pero el verdadero don Gil, vestido de verde, ha venido también a Valladolid y se ha enamorado de ella (doña Elvira). Las damas, doña Juana y doña Inés, deciden ponerse de acuerdo: si Inés renuncia a don Miguel de Ribera (don Gil-don Martín) entonces, Elvira (Juana) renuncia a don Gil vestido de verde (vv. 1426-1431). Inés da crédito a la historia y corre a anunciar a su padre que el galán con el que quería casarla es un impostor y que el verdadero don Gil era el de las calzas verdes. El padre, después de haber encontrado a don Gil/Juana, cree la mentira y acepta a don Gil de las calzas verdes/doña Juana como esposo de su hija. Hasta aquí doña Juana controla la situación. Pero en el Acto Tercero, doña Juana/don Gil ofrece la mano a doña Clara, que acaba de declararle su amor. Inés, que escucha la promesa de Juana/don Gil, decide casarse con don Miguel/don Martín para vengarse de don Gil/Juana. Para recobrar el control, doña Juana decide confiarle que es, en realidad, doña Elvira. Doña Inés no la cree y le pide que se vista de mujer para ver si dice la verdad. Más adelante, llegamos a una escena en la que aparecen cuatro Giles vestidos de verde : don Juan, doña Clara, doña Juana y don Martín. La escena es muy cómica porque el ambiente está dominado por una confusión total y, además, como es de noche, es aun más difícil reconocer a la gente. Al final de la obra, cuando don Martín es acusado por el padre de doña Juana de haber matado a su hija, ésta aparece vestida de hombre y cuenta a su padre que ha viajado sola a Madrid para resolver problemas personales y pide la mano de don Martín. Ni el padre ni los demás personajes, aunque sorprendidos, parecen pedir más explicaciones y aceptan la situación. La obra termina entonces con el casamiento de doña Juana con don Martín y

doña Inés con don Juan.

Por su parte, la primera escena de *El amor médico* empieza con una queja de la protagonista, Jerónima, a su criada Quintana. La razón es la siguiente : don Gonzalo, su hermano, recibe a don Gaspar como huésped durante un mes. Doña Jerónima reprocha a don Gaspar que ni siquiera la ha saludado, ni se ha dado cuenta de su presencia en la casa durante toda su estancia. Se siente entonces humillada frente a tal situación; empieza a espiarlo mirando por el ojo de la cerradura de su habitación y más tarde se entera de su desgracia con una cierta doña Micaela.

Desde la primera escena, descubrimos la razón y el asunto que va a dirigir la trama. La motivación de Jerónima de disfrazarse y de salir de su casa ha sido impulsada por su sentimiento de humillación (ya que en realidad se ha enamorado del galán y no quería reconocerlo), por sus celos hacia Don Gaspar y su ambición de ser doctora. Según Jerónima, la medicina es un oficio que está en las manos de ignorantes y critica el oficio en una gran parte de su discurso :

Porque estimo la salud,
Que anda en poder de ignorantes. (vv. 145-146)

El oficio de médico la atrae también porque quiere parecerse a una dama de la corte de la reina Isabel que llaman *La Latina*. Tenemos entonces dos elementos muy importantes que están en el origen del enredo : el amor y el deseo de saber y de competir con los hombres. Este afán de estudios y de conocimientos hace de Jerónima, según la clasificación de McKendrick, una mujer escolar, aunque a lo largo de la obra notamos muy rápidamente que el amor va a tener más importancia que la sabiduría, y que a fuerza de engaños, de enredos realizados y también gracias al disfraz de médico nuestra heroína alcanza su objetivo.

En la segunda escena, descubrimos que don Gaspar ha huido de Toledo donde es acusado de deshonorar a una dama, Micaela, prometida por su hermano a un tal don Jaime. En la escena VIII del Acto I, doña Jerónima, acompañada de su criada Quiteria, encuentra a don Gaspar, a quien ha dado cita; las mujeres salen tapadas. Durante la entrevista, mientras que la dama hace creer a don Gaspar que Micaela todavía le ama, llega el hermano de Jerónima, don Gonzalo, para advertir a su amigo que los que le buscan en

Toledo se han enterado de su estancia en su casa y le aconseja que busque refugio en una iglesia. Escuchando la discusión, Jerónima decide seguir a su «víctima» sin pedir permiso a su hermano, que, aparentemente, no tiene mucha influencia en ella y apenas aparece en la obra. Siendo huérfana de padre, nuestra protagonista parece entonces vivir en un hogar sin autoridad masculina.

En el Acto II, la acción se acerca más a lo que tenemos en *Don Gil de las calzas verdes* : Don Gaspar quiere seducir a doña Estefanía, hija de don Iñigo. Estefanía nos hace pensar un poco en la obra *Le malade imaginaire* de Molière por su condición de falsa enferma. Don Iñigo, viendo que su hija está siempre «enferma», trae al doctor Barbosa para que la vea. Y este doctor Barbosa no es otro que nuestra famosa doña Jerónima disfrazada. Antes de verlo, Estefanía dijo que no iba a dejarse auscultar por él. Sin embargo, una vez que le ha visto, se enamora de él o, mejor dicho, de ella, sin saber que se trata de una mujer disfrazada y desde allí quiere volver a verle. Durante la consulta, don Gaspar hace notar la edad muy joven del doctor y su falta de virilidad, pero Jerónima sabe defenderse diciéndole que « [n]o dan las ciencias los años, » (v. 1757) y citando a famosos médicos jóvenes. Aprovechando la situación de confianza que la paciente y el padre tienen en su ciencia, doña Jerónima aconseja muy discretamente al padre que no hable de casamiento a su hija hasta su curación. Doña Jerónima no es la única que aprovecha la situación sino que le conviene también a don Rodrigo que don Iñigo no hable a su hija de casamiento con don Gaspar, puesto que él también está enamorado de la « fingida enferma ».

En la escena XIII, doña Jerónima, tapada, se presenta a don Gaspar como la hermana del doctor Barbosa y le enseña su mano. Allí empiezan los intentos de seducciones de doña Jerónima y los logra bien, puesto que don Gaspar se enamora de ella. A partir de aquí, se va tejiendo una tela de diferentes amores : Jerónima persigue a don Gaspar, don Gaspar quiere casarse con doña Estefanía y después con doña Marta (sin saber que es Jerónima), don Rodrigo quiere casarse con doña Estefanía y por fin, doña Estefanía se enamora del doctor Barbosa o Jerónima.

Nuestra protagonista hace creer a don Rodrigo que su amor con doña Estefanía es posible y, entonces, el galán le manifiesta sus sentimientos. Al escucharlo, Estefanía se enfada, acusa al doctor Barbosa de casamentero cuando lo ve y amenaza con denunciarle. En aquel momento, doña Jerónima siente que ya no controla la situación y entonces decide

fingir ser la hermana del doctor y, para intentar ganar la confianza de Estefanía, habla portugués para demostrarle que es realmente doña Marta. Jerónima va más allá en su juego : un poco más adelante en la misma escena, vuelve a tomar el papel del doctor Barbosa y logra persuadir a doña Estefanía para que dé su mano a don Rodríguez mientras que ella se casa con Gaspar. Estefanía acepta su proposición pensando que es una boda fingida y que va a casarse más tarde con el doctor Barbosa. La obra termina entonces con el casamiento de doña Jerónima y don Gaspar, y de doña Estefanía con don Rodríguez. Como en el *Don Gil de las calzas verdes*, los demás personajes de la obra parecen aceptar la situación y no reprochan a Jerónima lo malo que ha hecho (manipulación y enredos). En realidad, las dos protagonistas desempeñan su papel de manera tan convincente que todos las creen.

B. La mujer, defensora de su honor.

En esta parte del trabajo, primero, vamos a destacar la razón por la cual las mujeres, ya sean vengadoras o escolares, se disfrazan y dejan el hogar familiar para ir a defender su propio honor. Luego, veremos que, siendo mujeres, no pueden realizar la recuperación del honor, y entonces, para alcanzar su objetivo, las mujeres tienen que disfrazarse de hombre; de esta manera, pueden actuar sin problema y enfrentarse a los obstáculos que se presentarán en su camino hacia la venganza.

Como ya hemos dicho, el tema de la mujer varonil interesaba mucho a los dramaturgos y, en particular, a Tirso, que aparentemente defendía a la mujer. Pero, en realidad, nuestro clérigo se cuestionaba o, mejor dicho, subrayaba y denunciaba la importancia exagerada que la sociedad atribuía a la moral sexual y al honor. En efecto, el honor ocupaba un lugar muy importante en las obras y sobre todo en la vida cotidiana de la época. Había un honor de la persona y un honor familiar, y, en general, el honor era un asunto del hombre. El padre de familia se encargaba de mantener el honor de la familia, de su esposa y de sus hijas. Si el padre había fallecido, al hermano o a los hermanos les tocaba guardar la honra de las mujeres de la casa, es decir, la castidad de las hermanas. Francisco Ruiz Ramón nos recuerda que “[n]o solo una palabra o una acción, sino un simple gesto o actitud desestimativos, reales o como tales interpretados, de los demás,

pueden ser considerados como ofensas al honor” y añade que “los héroes del honor conyugal del teatro español ... asesinan “en frío”, movida la mano no por la razón del corazón, sino por la pasión de la razón, en obediencia de ésta al código del honor” (1978, 45). Don Gaspar, en *El amor médico*, lo confirma cuando dice:

y como en Valencia nace
tan delicado el honor (vv. 502-503, *El amor médico*),

añadiendo más adelante:

vi conversando junto a ellos
dos déstos que en las ciudades,
sanguijuelas de las honras
sin espadas sacan sangre (vv. 553-556, *El amor médico*)

Una persona ofendida tenía que recuperar su honor y entonces la ofensa tenía que ser reparada o bien en un duelo entre el ofensor y el ofendido o bien, en el caso de las mujeres de Tirso, en la boda.

Es necesario recordar (ver la primera parte) que en las normas de la época, el padre era el que decidía el casamiento de sus hijas, puesto que, como hemos visto, era el depositario de la honra familiar y por consiguiente de sus hijas. En el caso de fallecimiento del padre, el hermano se encargaba de ello; entonces, la hija no era considerada como un ser independiente sino al contrario. Además, según Díez Borque (1976, 88), al hablar del honor, la hija empieza por hablar del honor de su padre y no del suyo. Pero la situación cambia poco a poco y « ésta solamente debía preocuparse de su honra, ocupándose de ella el padre como intermediario. El honor en la virtud es la única posible aspiración de la mujer ... » (1976, 90).

En el caso de las mujeres de Tirso, son ellas quienes se encargan de recuperar su propia honra después de haberla perdido, situación inusitada y contraria a la moral de su tiempo. Aunque no fuera una novedad de la época, las mujeres tirsianas se destacaban de las heroínas de los demás dramaturgos, como Lope, que había sido el creador y el que promovió este tipo de piezas teatrales, y Calderón, por su ingenio y su inteligencia (McKendrick, 1994, 123). En sus comedias, Tirso incita y valoriza el triunfo de la mujer que no actúa según las convenciones y la moral de la época, sino al contrario. En el caso

de *Don Gil de las calzas verdes*, la protagonista, Doña Juana, ha perdido su honra, quitada por don Martín que, después de haberla prometido matrimonio, va a Madrid por consejo de su padre para cortejar a otra mujer, Inés, que es más rica que Juana.

Quintana, el criado fiel de doña Juana, le recuerda a su ama la importancia del honor.

si contigo he venido,
fue tu determinación
de suerte que, temeroso
de que si sola salías
a riesgo tu honor ponías,
tuve por más provechoso
seguirte y ser de tu honor
guardajoyas, que quedar... (vv. 47-58)

Quintana es el que se encarga de vigilar el honor de su ama, tomando el papel del padre. Este extracto confirma lo que hemos tratado en la primera parte del trabajo, en el que hemos visto que la mujer noble no salía sola, sino acompañada de un criado que justamente cuidaba la honra de su ama, honra que perdió Doña Juana. Ella lo dice y justifica su salida de Valladolid :

claramente, por saber
que era forzoso salir
a la causa mi deshonra. (vv. 165-167)

Al decir esto, Doña Juana decide ir a recobrar su honra por sus propios medios, sin hacer referencia a su propio padre. Notamos entonces que no asocia el honor a su padre ni a su familia, sino que considera que se trata aquí, y con razón, de su propio honor, de un asunto personal. Su actitud es inusitada para una mujer de su época, ya que, como acabamos de ver, normalmente es el padre o el hermano quienes se encargan del honor de las mujeres de su casa. Tal vez por miedo de la reacción de su padre, o simplemente porque no quería humillar a su padre, ni manchar el nombre de su familia, decidió reparar el daño para que el padre no viera su nombre ensuciado o antes de que éste se diera cuenta de lo que había ocurrido. Porque según M. Vitoria, puede ocurrir que : « Llevándolo al extremo, el padre prefiere matar a su hija antes que verla deshonorada » (cit. en Díez Borque, 1976, 30), y añade que cuando se enteran de que una mujer ha sido deshonorada, la sociedad la marginaba y conseguir matrimonio le era imposible. Lo que

acabamos de evocar son posiblemente las razones que han empujado a Juana a reparar el daño sin pedir ayuda a nadie, salvo a su fiel criado. En ningún momento Juana mostraba miedo de enfrentarse a Don Martín ni a todos los peligros que iba a encontrarse en Madrid; al contrario, parecía determinada. No se volvió loca a pesar de la desesperación de haber perdido el honor, como lo podemos constatar cuando se quejaba explicando a Quintana lo que le había ocurrido y revelando a su criado los sentimientos que había tenido por Don Martín, su traidor :

Si amastes, juzga por ti
 en desvelos principiantes
 qué tal llegué. No dormí,
 no sosegué; parecióme
 que olvidado de salir
 el sol ya se desdeñaba
 de dorar nuestro cenit.
 Levanteme con ojeras,
 desojada por abrir
 un balcón, de dónde luego,
 mi adorado ingrato ví (vv. 117-126)

Juana descubrió los efectos del amor y sufrió con esta experiencia. Esta situación revela la falta de experiencia y de conocimiento del hombre por la mujer, a quien el padre y la sociedad impide tener relaciones de amistad de cualquier tipo con el sexo opuesto, aun con sus propios hermanos (ver la primera parte sobre la educación de la mujer). El resultado es la ignorancia del comportamiento del "otro"; por consiguiente, no está preparada a defenderse de una ofensiva del enemigo y cae en la trampa sin desconfiar de él. Como lo confirma Esmeralda Gijón cuando dice que el galán «visto el resultado de la primera impresión, repite el ataque:

Aprestó, desde aquel día,
 asaltos, para batir
 mi libertad descuidada. [(vv. 127-129)]» (1949, 599)

Y como la mujer no enseña ningún recelo, entonces el hombre no duda en ir más lejos hasta conseguir lo que todos los hombres desean, es decir, obtener de la mujer que se entregue por entero. Desgraciadamente, cuando Juana se da cuenta que ha sido engañada, ya es demasiado tarde. Efectivamente, no lo niega cuando afirma:

Joyas recibí, y ya sabes
lo que sigue al recibir ... (vv. 133-134)

Esta frase significa mucho: nos revela precisamente que los amantes tuvieron relaciones sexuales, que perdió su joya más preciosa, es decir, su castidad, y con ella su honra. Es la joya a la que hacía alusión Quintana al principio de la escena:

“tuve por más provechoso
seguirte y ser de tu honor
guardajoyas, que quedar,
yéndote tú, a consolar
las congojas de señor.” (vv. 52-56)

El hecho de que Juana haya cedido a la tentación no quiere decir que sea una mujer poco virtuosa, y tampoco confirma el prejuicio de la época que proclamaba la inferioridad de la mujer, sino que su actitud era el reflejo de la “debilidad de la criatura humana” frente a los incesantes ataques del amante (Gijón, 1949, 635). Esmeralda Gijón tiene razón al hablar de “criatura humana” y no únicamente de “mujer” porque los hombres no eran más virtuosos que las mujeres ya que, por ejemplo, frecuentaban los burdeles, actitud, según mi opinión, no muy recomendable.

Desgraciadamente, para nuestra pobre Juana es demasiado tarde, ya que sin dudar ha caído en la trampa y ha perdido su honra, y con ella su honor y el de su padre. Sabemos que en aquella época una mujer que ya había tenido relaciones sexuales sin estar casada con la persona perdía todo, desde la dignidad hasta el derecho a la vida. Tello, el criado de don Gaspar (*El amor médico*), nos lo confirma :

Pues poco valen o nada
vasija y virgen quebrada (vv. 1541-1542)

Por haber obtenido de ella lo que quería y al mismo tiempo quitarle el « pasaporte » de la honra, don Martín le promete casamiento.

Diome palabra de esposo;
pero fue palabra en fin,
tan pródiga en las promesas,

como avara en el cumplir. (vv. 143-146)

Promesa que queda en el aire, como menciona Doña Juana, “avara en el cumplir”, es decir, que Don Martín le hace promesas que tarda en cumplir o que probablemente no cumplirá. En una situación como ésta, Juana no hubiera tenido más remedio que arreglar su problema por sí misma, porque al enterarse del problema, su padre habría podido rechazarla o encerrarla, o matarla, ya que por su culpa había deshonorado su apellido. Juana no parece tener hermanos, puesto que ni Quintana, ni el padre al final de la obra, hacen referencia a ellos. Doña Juana decide perseguir a su amante para recuperar su honra, dado que durante el Siglo de Oro la única manera de que Juana reestableciera el honor era casarse con el galán que le había engañado : se convierte entonces en una « mujer vengadora ».

El carácter de Juana es muy diferente del de las mujeres de su época, quienes no se encargaban del honor de la familia, que era asumido por los hombres. Además, Juana, como hemos dicho, no temía afrontar sola los obstáculos que pudieran presentarse una vez fuera de su casa, fuera de la protección paternal, aunque supiera que una mujer indefensa en una ciudad como Madrid era muy peligroso (“esta corte, toda engaños.” (v. 171)). En efecto, la capital de España, como era frecuente en la literatura de la época, es vista por Juana como un «Babel» y el propio don Martín habla de la ciudad diciendo :

Calles de aquesta corte, imitadoras
del confuso Babel, siempre pisadas
de mentiras, al rico aduladoras
.....
casas a la malicia, a todas horas
de malicias y vicios habitadas. (vv. 3063-3068)

Primero para dejar su casa e ir a perseguir a su amante, Juana tenía que ser fuerte para poder vencer su miedo. Creo que el mero hecho de sentir su honra perdida fue la que empujó a querer vengarse, ya que Juana se sintió profundamente herida sentimental y físicamente, y traicionada por don Martín. Doña Juana cuenta a su criado :

Saqué fuerzas de flaqueza,
dejé el temor femenil,
dióme alientos el agravio
y de la industria adquirí

la determinación cuerda ; (vv. 209-213)

Nuestra heroína está decidida a vengarse para recobrar su honra y reparar el daño, no por el derramamiento de sangre sino por el casamiento. En realidad, lo que intentaba era reestablecer el orden natural de las cosas. Si don Martín no le hubiera dado su palabra de esposo, y, sobre todo, si los amantes no hubieran tenido relaciones sexuales, Juana no habría estado obligada a dejar su hogar familiar para ir a aventurarse a una ciudad llena de peligros. Tirso presenta entonces al público una mujer con características contrarias a las de las mujeres de su época, es decir, una mujer fuerte interiormente, con gran valor, que, en vez de dejar a los hombres de la familia vigilar su honor, decide ir a recobrarlo sin pedir ayuda a nadie. Aquí notamos una manera para Tirso de defender la posición femenina, porque al dejar a la mujer recobrar sola su honra, el dramaturgo le concede el derecho de tener un honor que siempre había sido un privilegio masculino. Efectivamente, en la época de Tirso, los hombres eran los únicos detentadores de honor. Creo que una de las explicaciones más probables que podemos dar es la de recordar que, antes que dramaturgo, Tirso es por encima de todo un clérigo, una persona que había estudiado las leyes de la Biblia y que supo interpretarlas bien y, por consiguiente, al contrario de la sociedad contemporánea, concedía los mismos valores al hombre que a la mujer, considerando tanto a uno como a otro hijos de Dios y, por ello, iguales a sus ojos. Sin embargo, Tirso no deja completamente de lado el papel del hombre como defensor del honor de su hija, puesto que al final de la obra, doña Juana dice a su padre :

Todo fue por que vinieses
a esta corte, donde estaba
don Martín hecho Don Gil (vv. 3208 – 3211)

y le devuelve la responsabilidad de su honor cuando éste, recién llegado a Madrid, vino a vengar a su hija, supuestamente muerta por don Martín :

Ya padre os enlaza
el cuello, quien enemigo
vuestra muerte procuraba. (vv. 3230-3232)

Es igualmente el caso de doña Jerónima en *El amor médico*, cuando se queja de la falta de cortesía por parte del galán que había hospedado durante un mes, ignorándola. Su criada le contesta que :

Culpa la severidad
de tu hermano. ¿Mas pasó
sin hablarte ? (vv. 72-74)

Y sigue diciéndole a su ama :

Es tan negro circunspeto
mi señor, que habrá mostrado
en que no te vea, cuidado,
y don Gaspar, tan discreto,
que le adivinará el gusto. (vv. 77-80)

La criada Quiteria nos recuerda que, por cualquier razón que sea, si el padre no podía encargarse del honor de su hija, al hermano le tocaba el deber de hacerlo. Y aparentemente fue lo que hizo don Gonzalo con su hermana. Pero una vez más, su presencia durante la obra no es tan importante ya que es su hermana la que lleva la acción.

Las mujeres de Tirso no son todas víctimas del honor. Como ya hemos recordado, doña Jerónima, por ejemplo, en *El amor médico*, no era víctima de ningún engaño, sino que se sintió herida por un galán que había hospedado en la misma casa durante un mes, y que ni le habló y ni siquiera notó su presencia; en realidad ella se ha enamorado del caballero y, viendo que éste no le hace caso, se siente herida y se enfada . Confiesa a Quiteria :

Este hombre se me ha entrado
en el alma por las puertas
más nuevas y peregrinas
que ha visto el amor, Quiteria.
Comenzó por menosprecios
el mío : ¡ay Dios! ¿Quién creyera
que hicieran descortesías
en mí lo que no finezas? (vv. 828-835)

Sin embargo hay que repetir que la cuestión del honor era muy importante en aquella época, sobre todo para los españoles y también para los portugueses, como lo señala Jerónima :

Si en Castilla están abiertas,
dando ocasiones lugar
que logren sus intereses,
acá las cierra el honor,
porque del modo que amor,
son los celos portugueses. (vv. 2781-2786)

Por consiguiente, decidió perseguirle para “reparar el daño” que le había hecho. Nuestras dos protagonistas persiguen galanes, pero no por la misma razón.

Para reconquistar su honor, la vengadora y la mujer escolar se arman de valor, de ingenio y de astucia y logran al final una venganza total con el cumplimiento de sus proyectos, es decir, el casamiento, que permite también el reestablecimiento del orden de la Naturaleza, y demuestra la igualdad entre el hombre y la mujer, aunque según Matthew Stroud, el matrimonio no iba a cambiar nada para el comportamiento del hombre frente a la mujer, sino más bien al contrario, pues el hombre aprovechándose de su poder patriarcal, no dudaría en seguir engañándola y castigándola (1986, 73). Entonces, lo que podemos destacar es que el honor es el primer punto que la mujer vengadora y la escolar tienen en común. Luego, podemos anotar también que las obras de Tirso, en su tratamiento del honor, tienen un aspecto muy humano por varias razones:

- primero, porque a Tirso, no le gusta hacer derramar la sangre de sus protagonistas;
- segundo, porque, en vez de enseñarnos la pérdida del honor de un hombre que se venga derramando la sangre del ofensor, Tirso trata el tema desde el punto de vista de la mujer, muchas veces ignorado en estas situaciones. El dramaturgo no es sordo al sufrimiento de las mujeres y por eso les concede fácilmente la victoria al final. Tirso demuestra un respeto a la mujer, contrariamente a la posición de la sociedad de su época, que, como hemos visto en la primera parte de nuestro trabajo, consideraba a la mujer como un ser inferior. Creo sobre todo que Tirso sacaba este amor y este respeto por la mujer del amor que tenía a Dios que era, sin duda, el guía de su vida.

Tirso denuncia la importancia que los hombres daban al honor y las consecuencias paradójicas a las que esta cuestión de honor podía llevar a una mujer. Si nos fijamos

en lo que dice Díez Borque (1976) sobre la importancia que tenía el honor en aquella época, podemos suponer que la protagonista de *Don Gil de las Calzas Verdes* (Doña Juana) quiso recobrar su honra sin decir nada a su padre por miedo de que este último, a la hora de conocer la desgracia, la matara. Y su actitud es muy válida, porque en la época el honor era extremadamente importante hasta aun ser considerado superior a la «vida» (1976, 35).

La importancia que la sociedad otorgaba al honor fue tal que lo convirtió en un «sentimiento personal». Díez Borque lo afirma: «El honor fue la piedra angular en la vida del XVII ...afectó a la vida religiosa, económica, cultural, familiar... hasta convertirse en la razón activa del existir de los personajes» (1976, 100). Efectivamente el honor fue considerado como un valor social y el teatro lo muestra bien, como por ejemplo, en el caso de nuestra protagonista Juana, que por haber perdido su honra, inventó muchos enredos sin preocuparse del daño que infligiera a los demás protagonistas.

No debemos creer que el teatro representaba exactamente la vida real. Sin embargo, la cuestión del honor, que no era ni invención teatral, ni la ideología (o ideal) de un grupo particular de la época, estaba muy presente en el espíritu de la vida de los españoles del Siglo de Oro (Díez Borque, 1976, p. 101) y era también el conductor de la acción sobre todo en *Don Gil de las calzas verdes*, y en otras obras de Tirso. Y como era un asunto muy presente en la mente de cada espectador, nuestro dramaturgo lo usó mucho en sus comedias, hasta exagerándolo para justamente denunciar esta importancia excesiva que la sociedad le acordaba.

Tenemos que señalar también que la cuestión del honor no va junto con la moral de la Iglesia, porque la sociedad concedía al honor el mismo valor que a la vida. Efectivamente, para recobrar un honor perdido, los hombres no dudaban en matar al ofensor, lo que significa que el honor tenía como precio la vida de una persona. La Iglesia se oponía a esta rigidez del honor que lo llevaba a una escala aun más importante que el ser humano. Ahora bien, Tirso, que era hombre de Iglesia, se oponía entonces a esta exageración. Por consiguiente, el hecho de tener como protagonista a una mujer, considerada como un ser inferior al hombre que defendía su honor, del que normalmente

se encargaban los hombres de la familia, era una manera muy fuerte y explícita de manifestar su desacuerdo.

C. El disfraz permite actitudes y actuaciones reservadas a los hombres.

Hemos visto que la mujer de una familia acomodada de aquella época pasaba la mayor parte del día en casa y cuando realizaba una salida al exterior, ésta se hacía siempre con la autorización del padre y acompañada de un criado o criada de confianza. Entonces, era inconcebible pensar que una mujer del rango social de las protagonistas se desplazara sola y persiguiera a un hombre. Para facilitar la realización de sus objetivos, nuestras heroínas decidieron vestirse de hombre para enmascarar su verdadera identidad y parecerse a un hombre, y, por consiguiente, poder actuar con más libertad y evitar todo tipo de problemas en la realización de sus deseos.

1. La venganza y la crítica gracias al disfraz

a. Uso del disfraz para vengarse

El disfraz varonil permite a las mujeres llevar a cabo sus planes, en el caso de nuestros personajes, defender su honor, que no hubieran podido hacer siendo mujeres. Recordemos que el hecho de ser hombre era un privilegio para el individuo de la época, ya que los hombres eran fuentes de valores frente a la «inferioridad» de las mujeres. Y ver a una mujer que deja su casa para defender su honor era poco verosímil. Como hemos visto en la primera parte de nuestro trabajo, la mujer tenía muy poca libertad -si se podía hablar de libertad-, y su campo de actividades era muy limitado: generalmente se trataba del trabajo doméstico, de la oración, y del aprendizaje de la lectura y de la escritura a las que podían ofrecérselo. Las mujeres podían ir a pasear pero no era una actividad que duraba mucho. Teniendo en cuenta la situación de la mujer en aquella época, podemos deducir que para nuestras protagonistas, Juana y Jerónima, ir a perseguir el ofensor para pedir la reparación del daño era imposible sin el disfraz, mediante el cual podían vencer los obstáculos que encontraran en el desarrollo de sus planes. El engaño

que sufría Juana justifica su voluntad de ir a pedir justicia, y al mismo tiempo justifica su disfraz, que constituye la única manera de poder realizar su objetivo. Dijo a Quintana:

Disfracéme como ves;
y, fiándome de tí,
a la fortuna me arrojo
y al puerto pienso salir (vv. 217-220)

Jerónima se disfraza también de hombre, pero antes de llevar la ropa varonil, usa otro disfraz para no ser reconocida: el manto, que es una práctica muy generalizada de las españolas y sobre todo de las madrileñas (ver la primera parte del trabajo). Tello, el criado de Don Gaspar, grita:

¡Tapadas! ¿Si es desafío? (v. 742)
.....
«oh medio ojo que me aojó,
oh atisbar de basilisco,
oh tapada a lo morisco,
oh fiesta, y no de la O! (vv. 809-812)

En este pasaje, donde Tello hace un juego de palabras con la “o” del ojo, e incluso en otras partes de la obra, Tirso, por medio del gracioso, denuncia la práctica de las tapadas y de su origen morisco. Tirso hace referencia a la tapada en el pasaje siguiente, por boca del gracioso:

Hay tanta mujer tapada,
los sombrillos de tema,
tantas con los medios ojos (vv. 973-975)

Notamos que en esta obra Tirso presta una importancia particular a la tapada porque representaba un problema tan grave en el Siglo de Oro, que el Rey, por dos veces, tuvo que adoptar una ley para impedir a las mujeres salir tapadas en coches.

Además de salir tapada, Jerónima usa el disfraz varonil de un doctor para poner la máquina de la venganza en marcha. Para poder acercarse a su rival Doña Estefanía que siempre se queja de enfermedad, se disfraza de «dotor Barbosa». Ya desde el principio de la obra, sabemos que Jerónima quiere estudiar medicina:

Porque estimo la salud,
que anda en poder de ignorantes. (vv. 145-146)

Y al mismo tiempo critica a los médicos de su época que considera como ignorantes:

¿Piensas tú que seda y guantes
de curar tienen virtud? ... (vv. 147-148)

Mientras que el disfraz de Juana está justificado, el de Jerónima no lo es, pero le permite llevar a cabo su deseo de reparar la ofensa del que pretende ser víctima. Sin embargo, vemos que las mujeres no se disfrazan sin motivo.

b. Características masculinas y femeninas de la mujer varonil

Al usar el disfraz, la mujer actúa como si fuera un hombre, adoptando una actitud masculina. No obstante, como la mujer tiene su propia identidad y sus propias características físicas, no pierde su carácter femenino; por lo tanto al llevar el disfraz, tiene que modificar su comportamiento sin dejar completamente de lado su propio modo de actuar. Estamos, entonces, en presencia de un personaje que juega dos papeles: el de su propia identidad (Juana/Jerónima) y el del que finge ser (don Gil, doña Elvira; doctor Barbosa, doña Marta), es decir que la mujer varonil juega el papel del hombre pero sin poder dejar completamente de lado su identidad femenina. Este fenómeno crea en la obra misma una confusión en cuanto al género (o el sexo) de la protagonista, confusión que el gracioso nos hace notar. En *Don Gil de las calzas verdes*, Caramanchel es el primero que ha sido perturbado por su amo/a ; desde el primer contacto con Juana, y a lo largo de los intercambios con su ama/o, el gracioso Caramanchel no deja de señalar su carácter femenino y en el tercer acto se verá tan confundido que está ya a punto de dejar a su amo. Estas citas muestran esta evolución en el pensamiento del gracioso :

Ninguno ha habido,
de los amos que he tenido,
ni poeta, ni capón (vv. 504-506)
Capón sois hasta en el nombre;
pues si en ello se repara,

las barbas son en la cara
lo mismo que el sobrenombre. (vv. 519-522)

¡Qué bonito
que es el tiple moscatel! (vv. 536-537)

¿Quién vio
un hembri-macho, que afrenta
a su linaje? (vv. 2698-2700)

.....
Amo, o ama,
despídome:hagamos cuenta.

No quiero señor con saya
y calzas, hombre y mujer;
que querréis en mí tener
juntos lacayo y lacaya.
No más amo hermafrodita... (vv. 2701-2707)

Juana misma confirma esta dualidad de su carácter («Ya soy hombre, ya mujer,» (v. 1439)) y doña Inés es la primera en referirse al carácter varonil de Elvira/Juana :

¡Qué varonil
mar!..... (vv. 2612-2613)

Por su parte, Tello, el criado de Don Gaspar en *El amor médico*, anota que el doctor Barbosa/Jerónima tiene la «cara barbeche» y de su boca sale «tenor de tiple.» (vv. 2540-2541) y lo dice explícitamente a su amo :

Tello (Ap.) Barbosa, mas sin barbar. (vv. 2369-2370)

Son frecuentes los pasajes en los que Caramanchel hace referencia a la voz femenina de don Gil/Juana. Visiblemente, Juana no tiene una voz de « hombre » de manera permanente, y aunque intente enmascarar su verdadera voz y lo logre perfectamente, deja dudas en cuanto a su sexo. Y ella se aprovecha del disfraz para enredar a todos, como en el ejemplo siguiente, cuando acaba de engañar a Inés y dice :

Ya esta boba está en la trampa.
Ya soy hombre, ya mujer,
ya don Gil, ya doña Elvira.
Mas si amo, ¿qué no seré? (vv. 1438-1441)

No sólo se disfraza de hombre sino que vuelve a su vestido femenino para tomar otra identidad femenina. Al llevar el disfraz masculino, la mujer adopta también su manera de

actuar, por ejemplo, cuando hablan con otras mujeres, las cortejan como si fueran hombres. Efectivamente, la mujer tiene que tener un comportamiento adecuado al disfraz porque, como McKendrick lo ha definido, la « mujer varonil » no quiere decir solamente una mujer vestida de hombre sino una mujer que adopta también el carácter masculino, ya que esta expresión significa que la mujer actúa como un hombre. En *Don Gil de las calzas verdes*, Juana/don Gil declara su amor (fingido) a Clara como si fuera un hombre que corteja a una mujer:

Por Dios, que desde que os ví
en la huerta, el corazón,
nueva salamandra, os dí,
llevándoos vos un girón
del alma que os ofrecí; (vv. 2381-2385)

Y sigue más adelante dándole palabra de casamiento a Clara, prima de Inés:

Clara	(...)	
	Si un amor sencillo y llano	
	obliga, asegurad	
	mi pena : dadme esa mano.	(vv. 2456-2458)
Juana	De esposo os la doy :tomad,	
	que, por lo que en ello gano,	
	os la beso	(vv. 2459-2461)

A medida que avanza la historia, el enredo se complica y es lo que le obliga a fingir otra persona. En *El amor médico*, Jerónima actúa de la misma manera que Juana. Empieza por taparse, luego, toma la identidad del doctor Barbosa, y por fin, se viste de mujer para tomar la identidad de la hermana (Doña Marta de Barcelos). Cuando Jerónima examina a Estefanía, Don Gaspar señala su falta de virilidad :

Aunque breve de persona,
sin autoridad de barba (vv. 1750-1751)

E incluso su propia criada Quiteria le hace notar que :

....., no hay hombre
que en viéndote no te nombre
« el Hipócrates capón ». (vv. 2116-2118)

Las referencias a la semejanza del doctor Barbosa/Jerónima con su hermana/ Jerónima y la de Don Gil/Juana con Elvira/Juana abundan. Las protagonistas crean una confusión en los demás personajes de la obra y, aun ellas se pierden en su propio enredo y llegan a un punto en que casi pierden el control de la situación. En el acto tercero, por ejemplo, cuando Inés ve a Juana, de hombre, cortejar a su prima Clara, empieza a gritar para denunciarla. Juana decide usar su ingenio y pretende ser Elvira. Inés no la cree :

¿Hay enredo más atroz?
¡Tú doña Elvira! Otro engaño.
Don Gil eres. (vv. 2560-2562)

Notamos que la mujer vengadora y la escolar, que pertenecen a dos tipos diferentes, tienen en común el disfraz varonil : una en forma de Don Gil y la otra en la de un médico. Las mujeres se aprovechan del disfraz para engañar a todos los personajes implicados en el enredo y no muestran ningún remordimiento en engañar a su rival y a personas que no son directamente responsables de su desgracia y llegan a crear una situación de engaño paralelo a la suya. Al contrario, parecen disfrutar de las ocasiones para engañar, y les divierte ver que los demás personajes están en una confusión completa. Pasamos entonces de una situación de la mujer burlada a la mujer « burladora » de otras mujeres.

2. Las mujeres reivindican la igualdad entre el hombre y la mujer

Tirso nos propone la mujer con un nuevo aspecto : primero, es ella la que se encarga de las funciones del padre, por ejemplo, ir a recobrar su honra por sus propios medios. Luego, deja su casa sin avisar a su padre : una manera de oponerse a la autoridad patriarcal. Juana y Jerónima faltan a sus deberes de mujer y de hija, pero, como su objetivo es buscar justicia, entonces sus acciones son consideradas como legítimas. Al actuar así las mujeres reivindican la igualdad entre los hombres y ellas : quieren mostrar a los hombres que son como ellos, es decir, además de cumplir acciones que les son propias, son capaces de realizar cosas que, normalmente, están reservadas a los hombres, por ejemplo, tomar decisiones, restaurar su propio honor, viajar, seducir a otras mujeres, etc. Hemos visto, más arriba, que gracias al disfraz, nuestras protagonistas han realizado

las actividades que acabamos de citar; podemos admitir, entonces, que la adopción de un traje masculino y de una nueva personalidad permite a la mujer «ser igual» al hombre. Sin embargo, en su crítica sobre *Don Gil*, Gerald E. Wade (1973, 482) declara que « con su actitud y sus acciones descaradas y agresivas, Juana degrada algunos de los valores femeninos de su tiempo; a pesar de esto gana la simpatía del auditorio ». No estoy de acuerdo con el señor Wade y creo que, al engañar a las demás mujeres, Juana no degrada en absoluto los valores femeninos de su tiempo sino que, al llevar el disfraz varonil, Juana refleja la imagen del hombre y denuncia su manera de actuar. A través de su personaje, Tirso quiere, sobre todo, revelar lo que una mujer es capaz para reestablecer un orden que el hombre no ha respetado, y, por lo tanto, quiere enseñar la igualdad y la superioridad femenina frente al sexo masculino.

No sólo se rebela la mujer disfrazada contra el poder del padre sino que las demás mujeres de la obra se oponen también a la autoridad paterna: el poder patriarcal ocupa menos importancia para dejar más espacio al Amor para que gire cada vez más en torno a los personajes de las obras teatrales. Doña Juana se disfraza de hombre también por amor a don Martín, igual que Jerónima se viste de doctor para seguir fácilmente a su amor sin ser reconocida. Vemos también en las dos obras que los galanes, don Martín y don Gaspar, quieren casarse con doña Inés y doña Estefanía, pero no cortejan directamente a su dama sino que empiezan por seducir y convencer al padre del casamiento con su hija sin tomar en cuenta la opinión de ésta. Contrariamente a la estrategia de los hombres, las dos disfrazadas optan, primero, por seducir a la hija, antes de hablar con el padre. Estos dos modos de actuación corresponden a dos modos de pensamiento :

- primero, el de los galanes remite a la norma de la época, que encarga al padre casar a su hija con el que él decida;
- segundo, el de las disfrazadas constituye el nuevo modo de pensar de algunas mujeres de aquella época, para quienes ya no es el padre el que debe decidir el casamiento de la hija sino que es ella la que elige a su esposo; por eso empiezan por cortejar a la hija y seducirla en vez de pedir directamente la mano de la dama a su padre. Esto demuestra que la dama es la que decide de su vida y no el padre.

Entonces el disfraz que llevan permite a las mujeres, ya sean vengadoras o escolares, seducir a otras mujeres pero con nuevas estrategias para ajustarse con la nueva situación.

3. El disfraz : sinónimo de libertad.

Además de constituir una manera de alcanzar al objetivo previsto, el disfraz presenta también para las mujeres una puerta hacia la libertad. Efectivamente, como hemos visto en la primera parte de nuestro trabajo sobre la realidad de las mujeres de aquella época, las únicas ocasiones de salida para las mujeres eran para asistir a misa o para salir a pasear acompañadas. El disfraz permite a las dos protagonistas salir de la casa y viajar, lo que significa una salida del mundo donde estaban encerradas, en el que no podían expresarse, siendo un universo dominado por un sistema patriarcal y muy conservador. Como hemos visto, en aquel mundo cerrado, la mujer no podía tomar iniciativas ni decisiones. Al tomar el camino de la libertad, desaparecen las restricciones – gracias al disfraz - y los problemas que pudiera encontrar en su camino le parecían muy menores. Le era más fácil quedarse dentro del hogar donde estaba «protegida» de los peligros de afuera, pero opta por salir de él, y según Rosa Ana Escalonilla López, «la pugna femenina por la libertad de movimientos fue ardua pero tenaz. Poco a poco, la mujer comienza a apartarse de las labores típicamente femeninas ... y comienza a avanzar *pertrechada* con su ingenio y su tenacidad» (2001, 53-54). La mujer ya no opta por una postura pasiva sino al contrario, decide actuar dejando la resignación de lado. Al llevar el disfraz, puede ir y venir sin que nadie se dé realmente cuenta de su verdadera identidad. El ejemplo más flagrante es cuando sale de su casa : con el disfraz nadie la reconoce excepto la criada o el criado. El disfraz le permite viajar, salir a otra ciudad u otro país sin que un hombre mal intencionado la viole, porque tiene una apariencia masculina. Uno puede suponer también que si la mujer tiene tanta sed de libertad es que se siente prisionera en el hogar familiar. Jerónima lo proclama :

El matrimonio es Argel,
la mujer cautiva en él (vv. 134-135)

Este pasaje se corresponde con lo que hemos dicho en la primera parte del trabajo cuando hemos desarrollado la realidad de la vida de la mujer española del siglo de Oro. Volviendo a nuestro personaje, el caso parece no atañerle directamente, porque no está casada. Sin embargo, Jerónima busca la libertad porque es consciente de que, una vez

casada, su vida va a cambiar, y no en la mejora de las situaciones, sino todo lo contrario. Perseguir al galán para casarse con él es su objetivo principal. Entonces, vemos en la obra que Jerónima acepta su destino de cautiva de un matrimonio, pero, antes de vivir esa vida de encierro, decide aprovecharse de una libertad gracias al arte del disfraz y ejerciendo el oficio de médico que nuestra protagonista considera como un arte también. Dice a Quintana :

las artes son liberales
 porque hacen que libre viva
 a quien en ellas se emplea :
 ¿Cómo querrás tú que sea
 a un tiempo libre y cautiva? (vv. 136-140)

Harta de las condiciones femeninas muy estrictas impuestas por la sociedad patriarcal, Jerónima opta por la libertad sin dudar. Podemos suponer entonces que la libertad constituye un motivo para las mujeres que se disfrazan, aunque en aquella época era una palabra que no tenía mucho sentido para la mayoría de ellas. Al mismo tiempo, una vez que descubren la libertad, las mujeres parecen saborearla : cuanto más tienen más quieren. Al comienzo de la comedia, el objetivo de las mujeres era castigar al caballero ofensor, pero cada vez que se avanza más en el desarrollo de la obra, engaña a otras personas y usa con gozo de más disfraces. El disfraz permite también a Jerónima ejercer el oficio de doctor, al que critica duramente por la ignorancia de los hombres que lo practicaban.

A pesar del impacto positivo del disfraz para las mujeres, no podemos decir que era su única llave para la libertad, ya que notamos que aun sin el disfraz varonil, algunas damas no temen en oponerse a su padre y a decirle lo que piensan. En *Don Gil de las calzas verdes*, por ejemplo, Doña Inés se rebela contra la decisión de su padre de casarla con Don Gil/Martín :

Pues por un arroyo, ¿olvidas
 del mar los ricos despojos?
 ¿O es bien que mi gusto impidas,
 y, entrando amor por los ojos,
 dueño me ofrezcas de oídas?
 Si la codicia civil
 que a toda vejez infama,
 te vence, mira que es vil

defeto. (vv. 689-697)

Doña Inés refleja el derecho de las mujeres que quieren tener la libertad de elección de su esposo sin que el padre se lo imponga. Y aunque no lo diga directamente a su padre, expresa su enojo :

¿Con Gil me quieren casar?
¿Soy yo Teresa? ¡Ay de mí! (vv. 712-713)

Jerónima ya tiene su amante, Juan, a quien ha dado palabra de casamiento. Como hemos repetido en aquella época, sólo los padres podían decidir con quién iba a casarse su hija. Pero notamos que poco a poco la situación cambia, no sólo en las obras de Tirso sino en las de Lope y también Calderón. La mujer poco a poco reivindica el derecho de elegir ella misma a su esposo. Luis de González González concluye en su análisis sobre la mujer en el teatro que «hay una importante búsqueda de libertad por parte de los personajes femeninos» (1994-95, 61). Podemos decir entonces que la reivindicación femenina de elección libre de su esposo está presente en las obras de Tirso. Berta Pallares habla de libertad « *sine qua non* para casarse» (1989, 175).

En realidad, el disfraz es como una máscara que las mujeres llevan para ocultar su verdadera identidad : primero, para no ser reconocida por la gente, luego para poder actuar con más libertad. Por consiguiente, nos permitimos suponer que, a través de las mujeres que tienen que llevar un disfraz para poder obtener justicia, el dramaturgo denuncia la misoginia de los hombres de su época y la desigualdad de los sexos : el hombre favorecido, en comparación a la situación injusta de la mujer, ya sea en la educación, en la libertad de actuación o en la estatuto de la persona. Porque sin disfraz, y no cualquiera sino el varonil, no hay posibilidad para las mujeres de obtener justicia, ni reivindicar sus derechos como seres humanos, libres de actuar como quieran. Por un lado, como las mujeres son consideradas como seres inferiores, no se les permite actuar como hombres, como, por ejemplo, defender su propio honor, puesto que visiblemente era algo que no tenían. El honor era un privilegio puesto en las manos del hombre que tenía el deber de defenderlo como si su vida dependiera de ello. En este caso, el dramaturgo se presenta como defensor de la mujer cuando le permite actuar libremente

bajo el disfraz. Por otro lado, esta técnica puede interpretarse de otra manera : efectivamente, al permitir a su personaje una cierta libertad de actuación sólo gracias al disfraz, el dramaturgo lo hace prisionero de su disfraz y recuerda que la representación no era más que un carnaval, momento durante el cual los personajes pueden intercambiar su papel y, una vez la representación terminada, todo vuelve a lo «normal». En nuestras obras, lo «normal» se presenta por el casamiento de la protagonista rebelde con el caballero que persigue. Y la boda que cierra la obra lleva las cosas hacia la norma, ya que con el matrimonio, la mujer va a obedecer a su marido, a cuidar y a educar a los niños y a ocuparse de los trabajos domésticos, y sobre todo a salir lo menos posible. En *Don Gil* y en *El amor médico*, notamos que las protagonistas actúan como hombres únicamente cuando llevan el disfraz. Doña Juana corteja a Doña Clara como si fuera un hombre cuando lleva su disfraz varonil :

Juana De esposo os la doy : tomad,
que, por lo que en ello gano,
os la beso. (vv. 2459-2460)

En este caso, el disfraz funciona como una máscara que oculta la verdadera personalidad de la protagonista. Doña Jerónima es un falso doctor y Doña Juana un falso caballero que actúan como si estuvieran jugando un papel en escena. Detrás del disfraz se esconde la verdad. El disfraz es una técnica teatral de la que se sirven los dramaturgos para desarrollar la trama de la obra y, en particular, la manera en que las protagonistas llevan a cabo su plan para alcanzar su amor. Pero el disfraz es también sinónimo de enredos, de mentiras y el autor lo dice claramente por la boca de Quintana, criado de Juana :

No sé a quién te comparar :
Pedro de Urdemalas eres.
Pero, ¿cuándo las mujeres
no supistes enredar? (vv. 1016-1019)

Según Alonso Zamora Vicente, «Pedro de Urdemalas era un personaje que hizo ... muchas burlas a sus amos y a otros» (*Don Gil de las calzas verdes*, edición de Alonso Zamora Vicente, Clásicos Castalia, 1990, 163). Al asociar este nombre a la palabra «enredar», Tirso no puede ser más explícito : la obra está llena de enredos posibles

gracias al disfraz. Como hemos dicho, el disfraz oculta la verdad y presenta una falsa realidad. Juana y Jerónima son personajes reales en la obra, pero crean otra historia paralela a su propia historia en la que introducen algunos cambios. Al llevar la máscara, Juana y Jerónima tienen que tener el comportamiento que viene con ella. En este sentido, la máscara funciona como una frontera entre la realidad y lo irreal. El paso de uno al otro es posible gracias justamente a la máscara o el disfraz. En *Don Gil*, por ejemplo cuando Inés amenaza a Juana/Don Gil de denunciarla, esta última decide cambiar de personalidad y dice que es Doña Elvira. Inés, muy confusa por el paso de un personaje a otro (don Gil a doña Elvira), pide a Juana que cambie de vestido para asegurarse de que se trata verdaderamente de Elvira, a quien ya ha visto, siendo su vecina.

Juana	...que soy Elvira, lleva el diablo a don Miguel	(vv. 2553-2554)
Inés	¡Tú doña Elvira! Otro engaño. Don Gil eres. (vv. 2561-2561)	
	
	Así se ha de hacer. vestirme en tu traje puedes; que con él podremos ver cómo te entalla y te inclina. Ven, y pondráste un vestido de los míos; que imagina mi amor en ése fingido que eres hombre, y no vecina. Ya se habrá ido doña Clara.	
		(vv. 2603-2611)

El disfraz se presenta entonces como un «pasaporte» para pasar de la realidad a la invención o a los enredos, e incluso para pasar de un enredo a otro. Doña Jerónima pasa también de su personaje a doctor Barbosa y luego a doña Marta de Barcelo gracias al disfraz.

Este último puede ser considerado también como una protección de la identidad de la mujer de aquella época. Efectivamente, a primera vista, la mujer, al actuar como hombre, parece renunciar a su identidad prefiriendo la del hombre. Pero si analizamos las réplicas de la mujer disfrazada, sobre todo al principio y al final, nos damos cuenta de que al usar el disfraz la mujer protege su imagen y su honra, ya que enreda bajo el disfraz de hombre. Juana está vestida de hombre desde el principio para burlar a los hombres y a las mujeres. Doña Jerónima se viste de médico para ejercer el oficio de doctor, que no conoce en

absoluto y, también para enredar a don Gaspar y a los demás personajes. Al llevar el disfraz varonil, las protagonistas dejan la responsabilidad de los engaños a los hombres quienes, además, son los que causaron su rebeldía. En efecto, si don Martín no la hubiera dejado, nunca Doña Juana se habría disfrazado de hombre para poder reparar el daño. Y si don Gaspar hubiera dado toda la atención y cortesía adecuada a doña Jerónima, ésta no lo habría perseguido fuera del hogar familiar para remediar la falta de respeto – aunque, consideramos que la culpa de don Gaspar no constituye en sí un error tan grave. Al comienzo de las obras, las protagonistas empiezan por explicar su objetivo y la causa de su actuación. Entonces, de antemano, echan la culpa a los hombres que son responsables de lo que va a pasar a continuación. Desde el principio, Jerónima se queja del caballero :

¿Hay huésped más descortés?
 ¡Un mes en casa al regalo
 y mesa de don Gonzalo.
*y sin saber en un mes
 qué mujer en ella habita,
 o si lo sabe, que es llano,
 blasonar de cortesano
 y no hacerme una visita!* (vv. 1-9)

En este mismo pasaje tenemos la confirmación de las restricciones que sufren las mujeres de la época a quienes los padres y hermanos de la familia procuran que no se acerquen otros hombres, aunque sean amigos de la familia. A la pregunta de Quintana :

¿Qué peligro te disfraza
 de damisela en varón? (vv. 23-24)

doña Juana le cuenta lo que le ha ocurrido y dice al final de su respuesta :

Juana

En dos meses don Martín
 de Guzmán (que así se llama
 quien me obliga a andar así)
 allanó dificultades,
 tan arduas de resistir
 en quien ama, cuanto amor
 invencible, todo ardid. (vv. 136-142)

 que era forzoso salir
 a la causa de mi deshonor. (vv. 166-167)

 Disfracéme como ves; (vv. 117-118)

Por culpa de los hombres, las mujeres están obligadas a disfrazarse para reparar el daño. Pero para llegar al punto de reparación, las mujeres por sí mismas no pueden realizarlo sin el disfraz que les permite enmascarar su propia identidad sin mancharla. Actúan bajo otra identidad para que, si fracasan o crean enredos, no sea su verdadero nombre el que sea manchado sino el nombre de la máscara que llevan. Para que quede más claro vamos a ver lo que pasa en las obras : sabemos todos que en *Don Gil de las calzas verdes* la persona que dice mentiras y que enreda a los demás personajes es Juana disfrazada. Sin embargo, en ningún momento alguien ha ensuciado el nombre de Juana. Al contrario, es el nombre Don Gil, fingido por don Martín y Juana, el que es acusado de «enredador, embustero...». Por ejemplo, Inés, al descubrir que Don Gil/Juana corteja a su prima Clara, le trata de :

Enredador, embustero,
pluma al viento, corcho al mar...
¿ No basta que a doña Elvira
engañes, que no repara
en honras que el cuerdo mira,
sino que a mí y doña Clara
embeleque tu mentira? (vv. 2469-2475)

Y cuando Osorio, criado de Don Martín, contesta a la pregunta de su amo, maldice el nombre de don Gil :

Don Martín	¿Has hablado al mercader?	
Osorio	Más me valiera que no. Un don Gil, o <u>Lucifer</u> , todo el dinero cobró. <u>Malgesí</u> debe de ser.	(vv. 2021-2025)

Notamos entonces que, aunque es Juana quien está jugando y la que engaña a las mujeres, no es su nombre que Inés e Osorio insultan sino el nombre «don Gil», fingido primero por don Martín y luego por ella. En *El amor médico* es el nombre del «dotor Barbosa» el que doña Estefanía trata de «casamentero» y no el de doña Jerónima, aunque se trate de la misma persona. En los dos casos, el nombre de las protagonistas no han sido manchado, sirviendo el disfraz de escudo contra cualquier ataque a su verdadera

identidad. Es como si al llevar un disfraz la mujer se vistiera también de otra identidad, pero las dos identidades resultantes (la que acompaña el disfraz y su propia personalidad. Ejemplo : don Gil/Juana o Elvira/Juana) son perfectamente discernidas por el personaje femenino. Saben que llevan una máscara y pueden interpretar distintos tipos de personajes. Doña Juana/Don Gil lo explicita cuando dice a Inés :

Si en serlo nuestro
cosa que no os esté bien,
o que no gustéis, desde hoy
me volveré a confirmar.
Ya no me pienso llamar
don Gil; sólo aquello soy
que vos gustéis. (vv. 822-830)

Este pasaje nos confirma que doña Juana está jugando y que se permite, con el disfraz, jugar diferentes papeles y cambiar de identidades como quiera. Las dos frases claves en este pasaje son «me volveré a confirmar» y «sólo aquello soy que vos gustéis.». Efectivamente, según Zamora Vicente, la primera significa que «me pondré otro nombre», es decir que Juana puede cambiar de nombre si el «don Gil» no le gusta a Inés, y entonces, al cambiar de nombre, cambia de identidad y paralelamente de disfraz. Podemos interpretar la segunda frase como si Juana hubiera querido decir que cambiará de identidad y carácter como le convenga a Inés. En cuanto a doña Jerónima, no sólo utiliza el disfraz de médico sino que se sirve también del manto para taparse, una astucia que le permite fingir cualquier persona que quiera. Con el disfraz o la máscara, las dos mujeres, es decir, la vengadora y la escolar, llegan a reproducir su propia historia en un nuevo espacio y engañan a las demás mujeres de la obra como ellas han sido desgraciadas : podemos decir, entonces, que el disfraz es el tercer punto que une los dos tipos de mujeres, según la clasificación de McKendrick.

En el plano de la realidad, esta estrategia del disfraz de la mujer que les permite adoptar otras identidades y actuar de distintas maneras según la identidad que escogen fingir puede también interpretarse como medio de protección del dramaturgo frente a la rigidez de la Contrarreforma del siglo XVII. El disfraz permite al dramaturgo legitimar su obra : en efecto, al dar una apariencia varonil a la mujer antes de dejarla actuar como hombre, el dramaturgo se protege dejando ver que está respetando la norma, es decir, que sigue

considerando que la mujer no está en el mismo nivel social que el hombre, y que entonces hay que seguir restringiendo sus libertades; por eso, sus protagonistas tienen que llevar un disfraz varonil para poder gozar de más libertad y realizar sus deseos, y esto hace deducir que sin la máscara la mujer vuelve a su estado original, un ser inferior al hombre.

Tirso, según lo presentan muchos críticos, es un gran defensor de la mujer, como lo hemos visto en una parte de nuestro análisis. No obstante, la rigidez de las leyes de la Contrarreforma restringía la libertad de escritura y de reivindicaciones femeninas presentes en la obra de Tirso. Entonces, notamos una defensa muy profunda de la mujer, pero con algunos aspectos que pueden ser interpretados como un ataque hacia el sexo femenino. La imagen de una mujer con valor que desafía el mundo peligroso de los hombres puede ser interpretada como muy positiva, pero la imagen de una mujer que engaña, que burla a los demás sin escrúpulo, y que juega con los sentimientos de los otros individuos del mismo sexo y de los padres no constituye un elogio. Tirso no defiende a la mujer a lo largo de su obra sino que la critica también varias veces, como el siguiente pasaje en el que Quintana, el criado de Juana en *Don Gil* toma la palabra diciendo a su ama «[r]etrato eres del engaño» (v. 1122). O el siguiente extracto en el que el criado advierte a su ama :

«¡ojo a la vida, que anda
en terrible tentación!» (vv. 1052-1053)

Aparece la palabra tentación como en la Biblia, cuando Eva, por influencia de la serpiente, cayó en la tentación de comer el fruto del conocimiento. Y justamente en este pasaje, Quintana advierte a su ama que ponga cuidado a sus «marañas», si no «perderás la demanda.» (v. 1055). Este paralelismo entre la situación de Juana y la de Eva no constituye una casualidad, ni es nuevo en el tema de la mujer del siglo de Oro. Al contrario, como hemos visto en la primera parte, la mujer era considerada como un ser inferior, justamente porque en la Biblia, Eva, símbolo de todas las mujeres, ha pecado y, por consiguiente, todas sus descendientes están marcadas por el error que ha cometido y están consideradas como las responsables del mal de los hombres como Eva lo es por haber persuadido al hombre de comer el fruto prohibido. Como en muchas obras

teatrales, los graciosos, Quintana en *Don Gil* y Tello en *El amor médico*, representan la voz del autor quien, por un lado, parece defender la posición de la mujer en la sociedad, pero, por otro, muestra también la otra cara de la moneda.

Conclusión

A primera vista, las obras de Tirso, y en particular las comedias en las que las mujeres se disfrazan de hombre, parecen llenas de reivindicaciones a través de la escritura del dramaturgo. Por medio de esta mujer disfrazada de hombre, ya sea la vengadora o la mujer escolar, Tirso denuncia también una serie de problemas presentes en su época. Hemos visto en las dos obras que los temas principales son el honor y el amor desde la perspectiva de la mujer, dos puntos muy sensibles. Según Luis M. González González, hay rasgos comunes en las comedias de enredo que son : la transgresión de la moral de aquella época, un deseo de libertad por parte de la mujer, un espíritu ingenioso por parte de las mujeres que no dudan en engañar a los demás personajes para alcanzar su objetivo final, es decir, el casamiento. Estas características son las que unen también a la vengadora y a la escolar y, probablemente los demás tipos de mujeres que no hemos estudiado. Luis M. González González quiere señalar que las mujeres presentes en las obras son víctimas de una sociedad patriarcal « gobernada » por el honor. En este tipo de comedias, el amor y el honor son los protagonistas principales que empujan a la vengadora y a la escolar a actuar como lo hacen. Las transgresiones son en general una manera de protesta contra la injusticia hacia la población femenina. El dramaturgo nos presenta mujeres capaces de defender su honor e indirectamente el de su padre : con valor, desafían el mundo de los hombres lleno de peligros y demuestran una ingeniosidad superior a ellos y, para eso, tenían que « superar su estado de mujer » (González González, 1994-95, 63).

Sin embargo, antes de que las mujeres transgredan las leyes, los hombres son los primeros que han cometido el agravio : don Martín, por haber dado palabra de esposo a Juana, y Don Gaspar, por haber sido descortés con Jerónima. El error cometido por los hombres obliga a las mujeres, con ingenio, astucia, y una apertura de espíritu, a luchar para reestablecer las normas; y visto en este plano, las mujeres, la vengadora y la escolar, son las justicieras y las que respetan el orden. Entonces, por un lado, las obras de Tirso presentan elementos de defensa de las mujeres, porque el mero hecho de presentar a una mujer con mucho ingenio, vestida de hombre y que persigue a un galán, es una manera de manifestar su desacuerdo con las normas de aquella época. Pero, por otro lado, al

terminar las obras con el casamiento de las protagonistas con los hombres que persiguen, las reivindicaciones de las mujeres se anulan, porque con el matrimonio, la mujer se pone bajo la tutela del hombre, y por lo tanto pierde toda libertad de expresar y de actuar como hacía con el uso de la máscara. Allí vemos hasta dónde el dramaturgo permite a la mujer la libertad de actuación, y con esto nos preguntamos si el autor terminó la pieza de esa manera porque era la norma de la comedia o bien porque probablemente no quería chocar con la opinión del público. El mismo dramaturgo compara la mujer a Eva y entonces la trata de pecadora. Con estos dos aspectos es difícil definir exactamente la posición de Tirso frente a la mujer, aunque son numerosos los críticos que lo presentan como «el defensor» de las mujeres. Sin embargo, lo que queda claro es que el disfraz varonil puede ser considerado como una estrategia de reivindicaciones femeninas en las que se incrustan otros problemas (honor, dinero, y muchos otros que no hemos tratado). Además, las mujeres clamaban sus reivindicaciones a través del disfraz sin transgredir totalmente la norma social, ya que lo hacían justamente para reestablecerla por la boda y esto facilitaba la aceptación de la representación de la obra por el público que gozaba de un espectáculo de transgresión pero basado sobre las convenciones sociales. La técnica de Tirso es utilizar el asunto del amor asociado a la venganza como medio de recobrar el honor de la mujer y por extensión el de su padre. El uso por el dramaturgo del tema amoroso como tema central permitía un acercamiento más fácil de la obra hacia el público, puesto que es un tema que no les es desconocido en la vida de cada uno. Para terminar, quizás habrá que recordar que, además de ser un dramaturgo, Tirso es ante todo un hombre de Iglesia, de fe y de justicia que condena lo malo y castiga al pecador para reestablecer el orden de la naturaleza. En realidad no es el galán el único que ha pecado sino que la mujer también tiene una parte de responsabilidad en la ofensa : en *Don Gil de las calzas verdes*, Juana ha pecado por haber tenido relaciones sexuales con don Martín y, por su parte, Jerónima en *El amor médico* se ha sentido «ofendida», pero estaba en realidad celosa de una rival que nunca había visto (Micaela).

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio, "Tirso de Molina y el Instituto de Estudios Tirsianos", *Tirso de Molina: una poética crítica de la felicidad*, *Revista Anthropos*, Extra 5, 1999, 12-14.

ASHCOM, B.B., "Concerning "La mujer en hábito de hombre" in the *Comedia*", *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, 43-62.

AUBRUN, Charles Vincent, *La comédie espagnole(1600-1680)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

BALLARÍN DOMINGO, Pilar, "De leer a escribir: instrucción y liberación de las mujeres" en M. del Mar Graña Cid, ed., *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid, 1994.

BOMLI, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1950.

BOTINAS, Elena, Julia Cabaleiro, María Ángel Durán, «Las beguinas : sabiduría y autoridad femenina», *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, edición de María del Mar Graña Cid, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 1994, 283-293.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el Teatro Español*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1955.

CARL JOHNSON, L., "The (ab)Uses of Characterization in Don Gil de las calzas verdes", *Tirso de Molina: his Originality Then and Now*, edited by Henry W. Sullivan and Raúl Galoppe, *Ottawa Hispanic Studies* 20, Dovehouse Edition, Ottawa, 1996.

CHITTENDEN, Jean S., "Daughters and their Fathers in Tirso's *Comedias*", *Tirso de Molina: vida y obra, Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso*, Washington, 1984, 129-135.

CONNOR, Catherine, "Teatralidad y resistencia: el debate sobre la mujer vestida de hombre" en Juan Villegas, ed., *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII, Actas Irvine 92*, Asociación Internacional de Hispanistas, III, Universidad de California, 1994, 139-145.

CRUZ, Anne J., "Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol.I, Ed. Universidad de Salamanca, 1990, 255-259.

DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Vergara, Barcelona, 1983.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.

DOLFI, Laura, "La deshonra y la ficción femeninas en el teatro de Tirso de Molina", *Revista Anthropos*, Extra 5, 1999, 46-50.

- "La mujer burlada", *Boletín de la Real Academia*, Tomo LXVI, cuaderno CCXXXVII, enero-abril de 1986, 299-327.

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa María, "Reflexiones en torno al feminismo en la obra dramática de Juan de la Hoz y Mota: *La más valiente guerrera*" en Ignacio Arellano (ed.), *Studia Aurea, Actas del III Congreso de AISO (Toulouse, 1993), II Teatro*, GRISO-LEMSO, Toulouse-Pamplona, 1996, 130-139.

DONAHUE, Darcy, "The Androgynous Double and its Parodic Function in *Don Gil de las calzas verdes*", *Estudios*, XLIII, 1987, 175-182.

EBERSOLE, Alva Vernon, *Sobre arquetipos, símbolos y metateatros*, Albatros Ediciones, Valencia, 1988.

ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana, "La mujer y travestismo en el teatro de Calderón", *Revista de literatura*, tomo LXIII, 125, enero-junio de 2001, 39-88.

EVANS, Peter, "Juana-Elvira-Gil: el tema de la identidad en *Don Gil de las calzas verdes*", *Tirsiana: actas del coloquio sobre Tirso de Molina*, edición al cuidado de Berta Pallares y John Kuhlman Madsen, Castalia, Madrid, 1990, 81-98.

FALIU-LACOURT, Christiane, "La madre en la comedia" en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, *Actas del Segundo Coloquio de GESTE*, Institut d'Études Hispaniques et Hispanoaméricaines, Toulouse-Le Mirail, 1979, 38-59.

FELTENS, Hans, "La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio anglo-germano*, edición al cuidado de Hans Flache, Steiner Verlag Weisbaden, Stuttgart, 1987.

FIGURE, Paul, "El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina", *Estudios*, XLIII, 1987, 137-143.

FORBES, F. William, "Tirso and the Feminine", *Tirso de Molina: vida y obra, Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso*, Washington, nov. 1984, 111-115.

GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Editorial Síntesis, S. A., Madrid, 1997.

GIJÓN ZAPATA, Esmeralda, "El concepto del honor y de la mujer en Tirso", *Tirso de Molina, ensayos sobre la biografía y la obra del Padre Maestro Fray Gabriel Téllez*, Estudios, Madrid, 1949, 479-655.

GÓMEZ GARCÍA, María del Carmen, "Trabajo y actividades de las religiosas en los conventos malagueños (S. XVIII)", *VI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer: El trabajo de las mujeres*, edición al cuidado de María Jesús Matilla y Margarita Ortega, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, 107-116.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M., "La mujer en el teatro del Siglo de Oro español", en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, 6-7, Universidad de Alcalá de Henares, 1994-95, 41-70.

GRAÑAS CID, M. Del Mar, en colaboración con Ángela Muñoz Fernández (eds.), *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (ss. VIII-XVIII)*, Al-Mudayna, Madrid, 1991.

- *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid, 1994.

HALKHOREE, P. R. K., *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, ed. J. M. Ruano de la Haza y H. Sullivan, Ottawa Hispanic Studies, Ottawa, 1989.

HARTZFELD, Helmut, "The Styletype of Tirso de Molina's *Don Gil de las Calzas Verdes*. The Problem of the Moderate Baroque", *Neohelicon*, N.7, 1979, 29-41.

HESSE, Everett W., "Estudio psicoliterario del "doble" en cinco comedias de Tirso de Molina", *Homenaje a Tirso*, Estudios, 1981, 269-281.

- *Análisis e interpretación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1968.

- *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Puvill Libros S.A., Barcelona, 1987.

- *New Perspectives on Comedia Criticism*, Porrúa Turanzas, Potomac, 1980.

LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, edición de Mercedes Etreros, Taurus, Madrid, 1987.

LY, Nadine, "Don Gil", *Le personnage en question*, IV Colloque du S. E. L., Université de Toulouse le Mirail, Service de Publication, 1984, 183-192.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, S. y E., Madrid, 1972.

MAUREL, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1971.

McKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, London and New-York, 1974.

- *El teatro en España (1490-1700)*, Oro Viejo, Barcelona, 1993.

OÑATE, María del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Espasa Calpe, Madrid, 1938.

ORTEGA COSTA, Milagros, "Spanish women in the Reformation", *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe*, Private and Public Worlds, edited by Sherrin Marshall, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita, "El período barroco (1565-1700)", *Historia de las mujeres en España*, editora Elisa Garrido González (Pilar Folguera Crespo, Margarita Ortega López, Cristina Segura Graiño), Editorial Síntesis, S. A., Madrid, 1997, 253-344.

PALLARES, Berta, "Matrimonio y libertad interior", *Matrimonio y libertad, Tirsiana: actas del coloquio sobre Tirso de Molina*, edición al cuidado de Berta Pallares y J. Kuhlmann Madsen, Castalia, Madrid, 1989, 143-185.

PALLARÉS NAVARRO, Mariano, "Algunos aspectos sexuales en tres obras de Tirso de Molina", *Kentucky Romance Quarterly* 19, 1972, 3-15.

PFANDL, Ludwig, *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid, 1994.

RÓDENAS MARTÍNEZ, María Gloria, en colaboración con Susana María Vicent Colonques, "La cultura escrita y la mujer" en *La voz silenciosa, I: Siglos VIII-XVIII*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 1992.

RUBIERA, Javier, "Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega", *Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro*, edición al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla la Mancha / Festival de Almagro, Almagro, 2003, 283-304.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March/Cátedra, 1978.

SEGURA GRAIÑO, Cristina, *Feminismo y misoginia en la literatura española*, Narcea, S. A. de Ediciones, Madrid, 2001.

SHECKTOR, Nina M., "The Development of the Mother Figure in Tirso de Molina's Secular Drama", *Tirso de Molina: vida y obra, Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso*, Washington, nov. 1984, 117-127.

SIMERKA, Barbara, (ed.) *El arte nuevo de estudiar Comedias. Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Bucknell University Press, Lewisburg (P.A), Associated University Press, London, c1996.

SMITH, Dawn L., "Women and Men in a World Turned Upside-Down: an Approach to Three Plays by Tirso". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. X, 2, invierno 1986, 247-260.

- "Introduction: The Perception of Women in the Spanish Comedia", *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Bucknell University Press, Lewisburg ; Associated University Presses, London, Cranbury, NJ, 1991, 17-29.

SOUFAS, Teresa S., "A Feminist Approach to a Golden Age Dramaturga's Play", en Barbara Simerka (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias. Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Bucknell University Press, Lewisburg (P.A), Associated University Press, London, c1996, 127-142.

STROUD, Matthew D., "La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro." In *Actas del Octavo Congreso de la Asociación de Hispanistas 2*, ed. by A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, and Geoffrey W. Ribbans, 605-12, Ediciones Istmo, Madrid, 1986.

- "¿Y sois hombre o sois mujer?": Sex and Gender in Tirso's *Don Gil de las calzas verdes*", *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Bucknell University Press, Lewisburg ; Associated University Presses, London, Cranbury, NJ, 1991, 67-81

SULLIVAN, Henry W., and Raúl A Galoppe, *Tirso de Molina: his Originality Then and Now*, Dovehouse Editions, Canada, 1996.

TIRSO DE MOLINA, "El amor médico", edición de Alonso Zamora, en *Tirso de Molina : comedias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

- *Don Gil de las Calzas Verdes*, edición de Alonso Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 1993.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, editorial Gustavo Gili. S.A., tomo II, Barcelona, 1963.

VAREY, John E., "Doña Juana, personaje de *Don Gil de las calzas verdes*", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, c1989, 359-369.

VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Siglo XXI de España, Madrid, 1986.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990.

VOSSLER, Karl, "La mujer, lo profano y lo cómico en la visión de Tirso de Molina", *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Taurus, Madrid, 1965.

VVAA, *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, siglos XVI a XX. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinarias*, Universidad Autónoma, Madrid, 1984.

VVAA, *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX. Actas de las VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma, Madrid, 1987.

VVAA, *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas del Instituto Universitario de Estudios de la mujer (IUEM)*, Universidad Autónoma, Madrid, 1987.

WADE, Gerald E., "La comicidad de "Don Gil de las calzas verdes", de Tirso de Molina", *Revistas de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 76, 1973, 475-486.

